

DAS WESEN

DER

MODERNEN

LANDSCHAFTSMALEREI

VON

FRANZ FRIEDRICH LEITSCHUH
DR. PHIL. PRIVATDOCENT DER MITTELALTERLICHEN U. NEUEREN KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1898.

J. A.

Gift of
Camillo von Klenze
5-16-27.

UEBERSICHT DES INHALTES.

BERICHTIGUNGEN.

Seite	12,	Zeile	9 v. u.	lies	«Bouts»
«	21,	«	14 v. o.	«	«Tor de Schiavi»
«	24,	«	3 v. o.	«	«Genazzano»
«	24,	«	9 v. u.	«	«Ponte molle»
«	66,	«	12 v. o.	«	«des Paysage intime»
«	119,	«	7 v. u.	«	«C. F. Blechen»
«	140,	«	9 v. o.	«	«Licht sucht er»
«	151,	«	10 v. o.	«	«erkennt, Das schon
«	166,	«	11 v. o.	«	«Der Landschaftsmalerei, dem ewigen»
«	172,	«	5 v. u.	«	«wurde»
«	173,	«	2 v. o.	«	«ausübte»
«	176,	«	4 v. o.	«	«Lebensfähigkeit»
«	235,	«	8 v. u.	«	«reine Erzeugnisse»
«	251,	«	2 v. u.	«	«plein-air.»
«	257,	«	3 v. u.	«	«aufgewachsene»
«	282,	«	3 v. u.	«	«sich doch»

Zu S. 172: Die Wandgemälde der Casa Bartholdy sind seit 1886 in der Berliner National-Galerie.

Vorwort.

Seit einer Reihe von Jahren mit der Darstellung einer Geschichte der Landschaftsmalerei beschäftigt, war es natürlich, dass ich mich nicht nur dem litterarischen und monumentalen Quellenmaterial zuwendete, sondern auch die hier einschlägigen ästhetischen und technischen Fragen eingehend in Erwägung zog.

Das vorliegende Buch ist insoferne ein Vorläufer der grösseren Arbeit; aber es erhebt nicht den Anspruch, erfahrene Kunsthistoriker von Beruf belehren zu wollen, wenn schon ich annehmen darf, dass es dem angehenden Kunsthistoriker als Hodegetik dienen kann, weil es in der vorliegenden Form bei akademischen Vorträgen vor einem grösseren Hörerkreise bereits gute Dienste geleistet hat.

Es ist aber auch nicht für Maler geschrieben, obwohl ich hoffe, dass es hie und da einem Landschafter nicht etwa als Berather in seinem Berufe, sondern als Führer bei dem Studium der grossen Vorbilder vergangener Jahrhunderte dienen wird.

Das Buch soll vor allem mithelfen, die Anschauungen gebildeter, kunstfreundlicher Laien zu klären und zu bereichern, indem es einen

Einblick in das künstlerische Schaffen verschiedener Zeiten und zwar auf einem und demselben Gebiete der Malerei zu gewähren sucht.

Zur Lösung einer solchen Aufgabe bieten die theoretischen Schriften ausübender Künstler in erster Linie das Material; und ich bekenne dankbar die Anregungen, die ich aus den Werken M. Ungers und A. Hildebrands empfangen habe.

Die gestellte Aufgabe verlangte aber auch das Heranziehen verschiedener Thatsachen aus der physikalisch-physiologischen Farbenlehre, für welche Brücke's klassisches Buch «die Physiologie der Farben» leider weniger Anhaltspunkte bietet, als man gemeiniglich anzunehmen pflegt, und zwar deshalb, weil es doch mehr die Zwecke der Industrie und des Kunstgewerbes als die der Malerei im Auge hat. So erschien einerseits ein Anschluss zumeist an Herman von Helmholtz und W. v. Bezold andererseits an einen praktischen Künstler, an H. Ludwig geboten, der in seinem Werke «Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der klassischen Meister» (Leipzig 1893) die Machtsphäre der Oeltechnik eingehend dargelegt hat.

Möge das Buch in den Kreisen, für die es vornehmlich geschrieben ist, das Verständniss für das Wesen der modernen Landschaftsmalerei schärfen und läutern und auch einer künstlerischen Naturbetrachtung neue Freunde zuführen.

Strassburg, 4. April 1898.

F. L.

EINLEITUNG.

Michelangelos Phantasie verhielt sich stumpf gegen die Reize der landschaftlichen Natur; das landschaftliche Bild spielt weder in seinen Zeichnungen noch in seinen Gedichten eine Rolle.

Und noch Cornelius verhielt sich gegen die Landschaft abwehrend: einen Lehrstuhl der Landschaftsmalerei erklärte er in einem Briefe an König Ludwig für überflüssig.

Die selbständig auftretende Landschaftsmalerei wurde aus dem Bereiche der Kunst verbannt, wie Tristan in der altbretonischen Liebessage. Aber Tristan kehrte aus Sehnsucht zur Geliebten zurück und schnitt eine Schrift in Stäbe, die er der Königin auf den Weg legte. Und die geheime Schrift sagte, gleich wie das Geissblatt, das um den Haselstrauch sich ranke, von diesem nicht getrennt werden könne, ohne dass es und er welke, so könne Tristan nicht ohne die Königin sein.

Auch die Landschaftsmalerei kam zu Ansehen und Ehren.

Der sich selbständig entwickelnden Landschaft fiel in unserem Jahrhundert sogar die führende Stellung in der Malerei zu: sie ebnete der modernen Kunstentwickelung den Pfad, sie gewann einen eminent erzieherischen Einfluss, der namentlich dadurch begründet wurde, dass von ihrem Gebiete alle Bewegungen ausgingen, die eine Neuerung in Auffassung oder Technik herbeiführten.

Diese dominirende Stellung der Landschaftsmalerei begnügt sich aber keineswegs damit, die atmosphärischen Erscheinungen von Licht und Luft auf die unzählbaren Einzelheiten der Landschaft wirken zu lassen, die als Aeusserungen, als Züge eines grossen Lebens erscheinen, sondern sie hat sich auch den Menschen, den Herrn der Schätze der Erde völlig unterthan gemacht.

Die Figurenmalerei unserer Tage steht in einem unleugbaren Abhängigkeitsverhältniss zum Landschaftsstil, das sich namentlich darin äussert, dass die menschliche Gestalt entweder nur noch unter dem Einfluss der Probleme der Luftperspektive ein Gegenstand malerischer Auffassung oder Betrachtung ist oder dass sie, auch wenn sie ihrer Grösse und Bedeutung nach über das, was wir Staffage heissen, hinausgewachsen ist, in gewissem Sinne dennoch Staffage bleibt: sie ist nur vorhanden, um durch ihre Empfindung oder durch ihr Wesen die Stimmung der Landschaft klarer hervortreten zu lassen.

Die menschliche Gestalt hat in ähnlicher Weise wie in den venetianischen und niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts eine anspruchslose Stellung innerhalb einer Wirklichkeit zugewiesen

erhalten und diese Erscheinung erinnert uns daran, dass wenn eine malerische Richtung die Welt in ihrem Scheinen und Leuchten gleichsam aufs Neue entdeckt, der Mensch als nichts anderes als eine Kreatur der Schöpfung behandelt zu werden pflegt.

Giovanni Bellini hat zuerst das Muster jener Landschaftsbilder geschaffen, in denen auch Giorgione, Tizian und Palma Vecchio so gross wurden und deren eigenthümlicher Zug darin besteht, dass die Figuren der Oertlichkeit, in die sie gestellt sind, völlig untergeordnet erscheinen. In noch weit umfangreicherem Masse haftet in der modernen Malerei dem Figurenbilde der untergeordnete Charakter der landschaftlichen Staffage an, und zwar so, dass die Landschaft keineswegs lediglich als der Grund und Boden zur Entfaltung und Ausübung der Kraft des Menschen betrachtet werden könnte — im Gegentheil: die Natur erscheint immer als seinen Anlagen und Kräften weit überlegen, denn an Sonne und Luft haben die den Boden ausnützenden Menschen noch nichts verderben können.

Der dominirende Einfluss der modernen Landschaftsmalerei hat die Entwicklung der Figurenmalerei ohne Zweifel stark gehemmt und geschädigt. Sie hat aber auch nicht in Verbindung mit der Menschendarstellung ihre reinsten Erfolge errungen, sondern in der Schilderung der geheimsten Schönheiten einer Natur, die nur eine menschliche Staffage verträgt, die untrennbar zum Ganzen gehört, deren Stimmung mit der der Landschaft eins ist.

Die Landschaft ist in jedem Winkel der Erde ein Abglanz des Ganzen. Und der Sprachgebrauch

hat Recht, wenn er unter Natur und Landschaft zunächst die freie, blühende Welt versteht, die ausserhalb der Wohngehege der Menschen liegt.

Ueberblicken wir das, was die Kunst in ihrer Geschichte uns als Landschaft bietet, so findet sich, dass die Vegetation die Hauptrolle spielt, die Pflanzenwelt in ihrem wesentlichen Zusammenhange mit festem und bewässertem Boden und mit der Lichtatmosphäre.

Die vegetirende Natur aber, die ihr Wesen erschöpft in ihrer Gestalt und Erscheinung, ist durch diese Selbsterfüllung schön. Und sie kann nicht schön sein durch Beziehungen, welche über sie hinausgehen, weil diese Beziehungen sich nicht aussprechen in ihrer Erscheinung. So macht gerade erst ihre Zwecklosigkeit die Landschaft schön.

Der Landschaftsmaler geht von der Wahrnehmung, von der Auffassung des Wahren aus: er lässt sich von der Stimmung erwecken. Das Wesentliche der Kunstgattung ist aber, dass der Künstler immer den empfundenen Gedanken aus einer Naturscene nimmt.

Das Landschaftsgemälde ist also Nachbildung einer Stimmung des Naturlebens, entsprechend einer Stimmung des Gemüthslebens.

Und desshalb muss der «Erdlebenbildkunst», wie die Landschaftsmalerei genannt wurde, wenn wir sie in ihrem künstlerischen Wesen erkennen wollen, «volles Schauen entgegenkommen, worin Nerv und Seele sich zu einer neuen Fähigkeit verbunden haben.»[1]

---

[1] Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte 1886, S. 142.

Dieser modernen Forderung der Verbindung von Nerv und Seele entspricht die moderne Verbindung des Naturgefühls mit dem Empfinden landschaftlicher Schönheit. Wenn wir den ersten Spuren des Sinnes für landschaftliche Natur folgen, so begegnet uns noch eine scharfe Sonderung des Naturgefühls von der Fähigkeit, die Reize der landschaftlichen Schönheit zu empfinden. Es sind ursprünglich zwei grundverschiedene Dinge: das eine ist eine Sache des Gemüths, das andere eine Sache des Auges.

Wenn wir aber diese beiden Fähigkeiten in gleicher Stärke besitzen, so dass jene «neue Fähigkeit» entsteht, so können wir mit ihrer Hülfe auch den verschiedenen Arten von Auffassung gerecht werden, welche die Landschaftsmalerei gestaltet.

Der Landschaftsmaler hat vor allem die Aufgabe, das Objekt der Darstellung in seiner Totalität und Naturselbständigkeit zu erfassen. Er wirkt geistig unmittelbar durch die Natur zum Unterschiede von dem Figurenmaler, der die geistige Wirkung vermittelst der Natur erstrebt.

Dieser Vorzug der unmittelbaren Wirkung durch die Natur, dann das bedingt Objektive des Studiums der Landschaftsmalerei überhaupt, erklärt die Entstehung ihrer verschiedenen Richtungen und wohl auch die Berechtigung derselben.

Kein Kunstzweig räumt der künstlerischen Individualität einen weiteren Spielraum ein, als die Landschaftsmalerei.

Dem Zuruf auf der Ilischen Tafel des Capitols: «Lerne die Ordnung des Homer, damit du, sie erkennend, das Mass aller Weisheit habest», ist die Landschaftsmalerei freilich nicht zu allen

Zeiten gefolgt: sie ist — nach dem Bilde eines neueren Dichters — um uns die Schrecken des Vesuvs zu zeigen, mit uns nicht nur über die in seinem Widerschein erglühenden Wogen des Meeres, sondern auch in die Flammenbäche der Lava gefahren.

Es mag nun für den Landschafter die Poesie der Natur sowohl in den unverhüllten Reizen der Wirklichkeit bestehen, als in der Weise, wie der Mensch ihr den Stempel seiner Herrschaft aufgeprägt hat; denn es gibt Landschafter, die den Einfluss vertreten, den die Elemente mitten in die Menschenwirthschaft hineinbehaupten, welche die Statik und Hydraulik der Natur sich vertragspflichtig gemacht hat.

Es mag für ihn die Poesie der Natur in der Pfütze ruhen, denn auch die Sonne des Himmels besieht sich manchmal in einem solchen Spiegelstückchen heimathlosen Wassers. Und Pfützen sind zudem die Prototypen der Farbenmischung. Sie sind, wie Jean Paul sagt, etwas Adams-Erde mit etwas Himmelsthau vermählt.

Es mag die Einöde, die Wildniss oder die schweigsame, süssmelancholische Trümmereinsamkeit sein, die wir in Eichendorffs Novellen geschildert finden, — es mag das Meer sein, wenn es ruhig ausgebreitet am warmen Busen der Sonne liegt oder wenn die leichte Brise, wie ein scharfer Gedanke, die Stirne ihm kräuselt, wenn es wild aufbraust gegen die peitschenden Winde und donnernd, weissschäumend sich an den Felsen bricht.

Es mag ein Baum sein, neben eine Hütte gestellt; denn auch das ist schon ein Bild. Und

was machten geniale Künstler daraus durch die weiter fortgesetzten relativen Gegensätze in der Form und Beleuchtung von Stamm, Aesten, Zweigen und in Ausstattung der Hütte! Mit dem phantasievollen Auge der Liebe kann jedes geringe Stück Natur «in eine landschaftliche Helena» verzaubert werden.

Der Fels hebt die Pflanzenwelt, das Wasser den Boden, worauf die Hütte steht, der Bergzug die Fläche, der Himmel die Erde, die Wolke die blaue Luft. So haben wir schon die Landschaft. Jedoch der Mittelglieder sind noch unzählige, und der Künstler führt sie ins kleinste Getheil, aber so, dass die Hauptgegensätze stets durchdringen und das Ganze nicht unter gesuchten Einzelheiten erliegt.

Eine Landschaft besteht aus zwei Hauptfaktoren, aus Erde und Himmel, aus Körper und Geist, aus Masse und Licht, aus Leib und Leben, und das Letztere muss das Erstere durchdringen.

Wie auch die Theile einer Landschaft sich darstellen, ob das Tellurische, die Geschichte und Entwickelung der Erde, das Ursprüngliche der Vegetation, die Kultur, das Menschenleben das Uebergewicht haben — das Dunkel der Erde muss immer durch die energische Wirkung des Lichts und der Luft belebt erscheinen.

Da man aber in der Malerei weder wahres Licht noch wahre Finsterniss hat, da ferner das Gemälde eine glatte Oberfläche ist, welche von allen Seiten her fremdes Licht aufnimmt und widerstrahlt und da endlich selbst das Malen im Freien nicht gegen Unwahrheiten in der Lichtbehandlung feit, so weisst die Natur, die ewig grosse Lehr-

meisterin selbst den lernenden Künstler gelegentlich an die Schule zurück, damit er studiere, wie die besten alten Meister ihr Unendliches aufgefasst und in die Kunstsprache übersetzt haben.

Reynolds hat in einer seiner Reden gesagt, bevor der Künstler die höhere Wahrheit der Dinge sehen könne, müsse er den Schleier entfernen, in welchen der Zeitgeschmack sich hüllte. Er müsse also erst lernen, mit den Augen der grossen Meister die Natur zu sehen.... «In dieser vollendeten Lehre der Unselbständigkeit, des Verfalles, des Epigonenthums» ruht doch ein Körnchen Wahrheit. Denn nicht immer, wenn den Künstler die Natur entzückt hat, findet er sofort seinen Weg, der todten Fläche einen täuschenden Schein von tiefem warmen Leben zu geben.

Haben etwa die alten Meister den Stimmungswerth des Tones nicht gekannt? Und ist es nicht ihr grosses Verdienst, die Klarheit in der Form überzeugend vertreten zu haben?

Aufgabe unserer Modernen muss es freilich sein, das Problem der Farbe in der Stimmung zu lösen; denn man hat sich bis jetzt mit «Tonwerthen» begnügt.

Die Ahnung der Wichtigkeit der Stimmung für die Landschaftsmalerei ist ja längst vorhanden, aber die Farbe, die allein im Stande ist, Naturstimmung auszudrücken, muss zu der ihr gebührenden Beachtung gelangen, wenn wir der Wahrheit näher kommen sollen.

Die Erkenntniss, dass ein Erlangen der ganzen Wahrheit aber niemals durch einseitige Pflege der Farbe, der Form oder des Lichts erzielt werden kann, sollte bei den Künstlern fester

wurzeln. Je ausgesprochener ein Künstlernaturell ist, desto mehr fällt die innige und untrennbare Zusammengehörigkeit aller Elemente, aus welchen die Schöpfungen desselben bestehen, in die Augen: bei allen grossen Künstlern gewinnt man die Ueberzeugung von dem Zugleichentsprungensein von Vortrag und Compositions-, Zeichnungs-, Tonqualitäten.

Die Pleinairisten und Schwarzmaler, die Impressionisten, Realisten, Trivialisten, Symbolisten und Mystiker predigen mit Leidenschaft ihre Lehren. Hier erzielt die Freilichtmalerei in Landschaftsbildern die überraschendsten Effekte, dort schreiben die Impressionisten die Natur ab, weil sie alles für würdig halten, gemalt zu werden, was und wie sie es sehen.

Die alten Meister wussten noch, dass in der freien Natur keine störende Dissonanz herrschen kann, weil das alles umschliessende, unendliche Ganze jeden Missklang auflöst und aufhebt. Die Modernen vergessen aber nur zu leicht, dass der Künstler doch immer nur einen bescheidenen Ausschnitt aus diesem Ganzen bieten kann und dass er nur dann eine mächtige und wohlthätige Wirkung zu erzielen im Stande ist, wenn seine Individualität die nöthige Kraft und Stärke besitzt, diese Rolle des Kosmos zu übernehmen, wenn die Art, wie er eine Naturerscheinung empfindet, wie diese Empfindung durch den Verstand zur bewussten Anschauung wird und wie er sie dann der Welt vorführt, wenn diese Art den Beweis erbringt, dass er das Einzelne in seiner künstlerischen Vorstellung zum einheitlichen Ganzen zu erheben vermag.

Eine einseitige Betonung aber erinnert an jene köstliche Schilderung, die Andersen in einem seiner Romane gegeben hat: «In ruhigen Augenblicken gedachte ich oft prüfend aller meiner Erzieher, und es kam mir dann vor, als stünden sie in der ganzen Natur und dem Weltleben, für welche meine Gedanken und meine Seele nur lebten, als geschäftige Handlanger da. Die Welt selbst kam mir wie eine junge Schönheit vor, deren Geist, Gestalt und Gewänder meine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch genommen hatte. Aber der Schuster sagte: Betrachte doch ihre Schuhe! sie sind ganz vorzüglich — sie sind die Hauptsache! Die Schneiderin rief: Nein, das Kleid, sieh' nur welchen Schnitt, der sollte dich ganz allein beschäftigen, sieh' nur auf die Farben, auf die Säume; studiere sie recht genau! Nein, rief der Friseur, dies Haargeflechte darfst du nur zergliedern, alle Aufmerksamkeit darauf verwenden! Die Sprache steht doch höher, äusserte der Grammatiker. Nein, der Anstand! meinte der Tanzmeister. Gütiger Gott, seufzte ich. Mich ergreift das Ganze, ich sehe wohl die Schönheit der einzelnen Theile; allein um euch einen Gefallen zu thun, kann ich doch weder Schneider noch Schuhmacher werden. Mein Beruf ist, die Schönheit des Ganzen aufzufassen!»

Wo in der künstlerischen Vorstellung die verschiedenen Erscheinungsweisen der Dinge sich gleichmässig durchdringen und vereinigend steigern, da wird der Künstler der Schönheit und Wahrheit des Ganzen am nächsten kommen.

I. MOTIV UND STUDIE.

Wenn du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, welche natürlich scheinen, so wähle grosse Steine aus, rauh und unpoliert. Und zeichne sie nach der Natur, indem du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es dir die Einsicht erlaubt. Cennino Cennini hat in seinem «Buch von der Kunst»[1] diese Vorschrift gegeben, welche verschieden gedeutet wurde. Jedenfalls ist es die erste Anleitung zum Naturstudium aus einer Periode, in welcher noch der Baum den Wald, der Stein das Gebirge bezeichnete.

Seit dem 15. Jahrhundert lässt sich das Auftreten der Landschaft als vollwerthiges Compositionsmotiv in den Gemälden verfolgen, wenn auch eine selbständige Behandlung der landschaftlichen Natur damit nicht immer verbunden ist. Studien zu landschaftlichen Hintergründen haben für uns die gleiche Bedeutung wie Studien zu Ge-

[1] Uebersetzt und erläutert von Albert Ilg. Wien 1871 S. 58.

mälden, deren selbständiger Zweck die Darstellung der Landschaft ist.

Die Verwerthung landschaftlicher Vorwürfe gründet sich im wesentlichen auf die gleiche Auffassung des Motivs, welche bei dem modernen Künstler üblich ist.

Die Naturauffassung ist aber immer, auch schon in der frühen Zeit, von der landschaftlichen Umgebung beeinflusst, in welcher der Künstler aufwächst. Es gibt nun überall einfache Details und kompliziertere Motive.

Wellige Gründe, zwischen Bergen gelegene Wasser, stimmungsvolle Seen, zackige Felsen, bewachsene Hügel, Wälder, von denen einzelne Bäume oder Gruppen oder Baumreihen in die freien Wiesenflächen hineinragen: all' das nennen wir Motive, welche dem Auge das volle Bild des landschaftlichen Wechsels gewähren und zu deren malerisch richtiger Wiedergabe eine gereifte Vorstellung von nöthen ist.

Besonders werthvoll sind dem Maler aber auch möglichst einfache Details aus dem vegetativen Leben der Natur, z. B. kräftiger Baumwuchs und Blattpartien; denn bei ihnen findet er die nützlichsten Einzelheiten. Schon die Brüder van Eyck, Bout u. a. studierten die Zeichnung eines Blattes ebenso wie die Composition des ganzen Baumes selbst mit eingehender Sorgfalt. Aber nicht nur Palm- und Orangenbäume sind Studienobjekte: der Maler weiss — obwohl es ein Ideal eines Baumes für die Anschauung nicht gibt — dass z. B. ein Eichbaum noch malerischer wirkt als eine Pappel, aber fast nichts ist schwieriger darzustellen als Massen des Eichenlaubes; die Schwierigkeit

wächst natürlich mit der Grösse, da der Künstler dadurch immer mehr genöthigt wird, der natürlichen Form der einzelnen Blätter näherzukommen und sich somit in freier Behandlung der Massen gehemmt sieht. Auch Obstbäume haben manchmal eine förmlich stilistische Zeichnung und eine so charakteristische Gruppierung aufzuweisen, dass sie in dieser Gestaltung den freien edlen Waldbäumen künstlerisch fast ebenbürtig in die Erscheinung treten.

Diese landschaftlichen Details sind deshalb wichtig für den modernen Maler, weil er auch die äussere Form der Objekte, der Bäume wie der Berge, studieren und in Flächen anlegen muss; denn selbst das glücklichste Gedächtniss vermag sich nicht eine so naturgemässe Art der Darstellung und eine solche Sicherheit in dem, was man Niederschreiben des Gesehenen nennt, zu verschaffen, wenn nicht die unmittelbare Naturanschauung diese Schriftzüge lehrt und gleichsam die Hand führt, da dann der Verstand unmittelbar in die Hand kommt, wie Goethe versichert.

Es ist hier aber zu bemerken: schöne, regelmässige Bäume sind naturhistorisch vollkommen, aber doch unmalerisch. Man erblickt in ihnen nur die Potenzierung der vegetativ-gesetzmässigen Form des Zweiges in einem unendlich grossen Wipfel, eine ewige Identität. Jeder Baumfrevel verschönert aber so ein grandioses Individuum; Wind und Wetter bessern zerzausend, zerstörend an der Vegetation und je schlechter die Waldwirthschaft, je buntscheckiger die Bestände, desto bessere Weide für die Maler.

Von den ersten rohen Versuchen der ältesten

deutschen Kupferstecher bis in die Zeit Dürers hinein spielen deshalb zwei verwandte landschaftliche Typen eine grosse Rolle: die phantastisch zersplitterte Felsform und der dürre vielverästelte Baum.[1]

Und da, wie wir sahen, bei der Darstellung vollbelaubter Bäume sich Schwierigkeiten bieten, so kommt es, dass nicht wenige Landschafter den Baumschlag gleichsam wie eine eigenthümliche Handschrift zu üben pflegen. Es gilt dies auch schon von den alten Meistern, so von Giovanni Bellini, dem es freilich z. B. noch keineswegs gelingt, den Baum, der schon seinem Vater die grössten Schwierigkeiten bereitet hatte, befriedigend darzustellen. Er geht ihm deshalb mit Vorliebe aus dem Wege; nur den Feigenbaum, der wegen seiner wenigen, grossen Blätter leicht wiederzugeben ist und sich daher in der venezianischen Kunst einer besonderen Beliebtheit erfreut, wusste er treffend zu charakterisieren.[2] Benozzo Gozzoli weiss aber auf seinen Fresken die verschiedensten Baumarten: Dattel-, Fächer- u. Stechpalmen, Oliven mit der Treue eines botanischen Lehrbuches darzustellen. Tizian verstand es bereits, die mannigfaltigsten Einzelheiten aus der Natur in sehr charakteristischer Weise aufs Papier zu bringen. So ein Buchendach in der Nähe eines Quells (im Besitze des Mr. Macolm), dann eine Baumgruppe von einem von Alpen überragten Dorfe, eine Studie von drei Stämmen neben einer

---

[1] Vgl. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst. S. 67.

[2] Zimmermann, Die Landschaft in der Venezianischen Malerei 1893. S. 50.

Wiese vor der von rundem oder gestutztem Baumwuchs halbbedeckten Hügelreihe, oder eine einsame Gruppe ineinander geschlungener Baumstümpfe mit spärlichem Laubwerk.

Altdorfer detaillirt beim Baumschlag in seinen späteren Werken mit einem feingespitzten Pinsel in einer ungewöhnlichen Weise und geht mit fast botanischem Interesse auf die Darstellung der kleinsten Einzelformen ein.

Ein instruktives Beispiel der Behandlung von Baumlaub bildet ferner das signierte Bild des Jakob van Moscher (Münchener Pinakothek). Die Aeste und Zweige erinnern hier wirklich an Figuren, welche von Mineralogen Dentriten genannt werden.[1]

Besonders wichtig sind auch die Baumstudien von Ruisdael, die sich weniger durch ängstliche Betonung der Einzelformen des Laubes auszeichnen, als durch richtige Erfassung des allgemeinen Charakters des jeweiligen Baumschlags. Gerade in seinen Baumstudien bekundet Ruisdael einen äusserst scharfen Blick für Naturbeobachtung.

Bei vielen Künstlern des 18. Jahrhunderts ist aber das Vermögen, zu individualisieren, nur in beschränktem Masse vorhanden: Baum ist Baum und bildet als solcher immer noch einen festumzeichneten malerischen Werth. Und während Meister des 19. Jahrhunderts, wie Rottmann, der Baumnatur nur selten gerecht wurden — was namentlich unter der Kontrolle der Photographie sich ergibt — zeigen andere, wie Fr. Preller, das feinste Verständniss für den Organismus von

[1] Vgl. v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde 1894. S. 179.

Baumgruppen. Wie scharf Preller jede Baumgattung zu charakterisieren versteht, das zeigt sich auch in seinen Pinien und Cypressen, die auf das eingehendste Naturstudium hinweisen.

Der Darstellung des vegetativen Lebens der Natur, Baum, Busch, Kraut und Rasen, gesellt sich nun auch schon in der Studie der höhere Lebensathem der Natur: die Wirkung der atmosphärischen Erscheinungen von Licht und Luft.

Diese zweite Art, der die moderne Naturstudie fast ausschliesslich angehört, umfasst — gleichsam in «Momentaufnahmen» — das weite Gebiet der Landschaft: hier ist es nicht mehr der einzelne Baum, der einzelne Berg, der seine Darstellung findet, sondern Baum und Berg erscheinen in einem organischen Zusammenhang. Eine solche Studie, die immer einen keckcn Griff in die Natur bedeutet, vermag bereits ähnliche künstlerische Wirkung zu äussern, wie das Bild selbst, weil sie, rasch hingeschrieben, die vollen Farben-, Licht- und Bewegungsreize, wie sie die stets wechselnden Erscheinungen und Stimmungen der Natur bietet, wiedergibt und mit kräftigen Zügen, starken Contraposten das Bild festhält.

Täuschen wir uns aber darüber nicht hinweg, dass das Gerüst bereits der Skizze formeller Art ist und aus Theilen hergestellt wird. Künstlerisch sehen heisst Theile, Grenzen und Formen sehen, was ein mehr oder weniger klares Erkennen des Organischen in sich schliesst.[1]

---

[1] Vgl. Beilage zur Allgem. Zeitung 1896, Nr. 246. Hier äussert sich der Maler Otto Knille über den «Impressionismus».

Der Naturstudie, welche feinfühliges Auge und virtuos geübte Hand erfordert, fällt deshalb in der Landschaftsmalerei eine ungewöhnliche Bedeutung zu. Sie ist nicht nur nothwendige Voraussetzung des Bildes, sie erzählt nicht nur häufig die Entwicklungsgeschichte der Composition, das allmähliche Reifen des künstlerischen Gedankens, sondern sie strebt in ihrer Naturwahrheit in vielen Fällen selbständigen Charakter an.

Die landschaftliche Studie unterscheidet sich von anderen Studien zumeist eben dadurch, dass sie — abgesehen von den Detailstudien — sowohl als Hilfsmittel, denn auch als Grundlage in Betracht kommt. Sie ist das künstlerische Produkt der malerischen Anregung, sie gibt mit sicherer Berechnung der Wirkung die Erscheinung und Stimmung wieder und hat ihren Werth nicht blos als Vorstufe eines Kunstwerks.

Der Charakter der Naturstudie ist übrigens verschieden nach dem Land ihres Ursprungs. Die Deutschen verlieren sich gerne im Studium und werden vor lauter Objektivität aus Unkenntniss der eigenen Praxis desto subjektiver, während es nichts Ungewöhnliches ist, dass ein Franzose ins Gebirge reist, blos um den extremsten Effekt von Schwarz und Weiss zu studieren und vielleicht wochenlang an einer Skizze malt, blos um ihr das Aussehen zu geben, als sei sie in zwei Minuten flott hingeworfen. Die Studien der Franzosen haben also, streng genommen, mit dem, was wir Studien zu nennen pflegen, — genaue Charakteristik der Form und Lokalfarbe — wenig gemein. Es wird überall das Totale angestrebt: Festhaltung des Hauptcharakters und Aufopferung des Details.

Für die Studie ist im Uebrigen die Art der «malerischen» Anregung entscheidend.

Wir nennen eine Gegend malerisch, auch wenn sie uns keine reinen Formen bietet, denn sie ist malerisch, wenn unter den schroffen Umrissen ihrer Bergspitzen, unter den sanften Windungen dieser Hügel, Gründe und Gewässer, unter den Gruppierungen dieser Bäume und Gebüsche die einfach schönen Linien hinlaufen, deren wir uns in unserem Geiste bewusst sind; das Zufällige, durch Spiel der Natur und der Zeit hervorgebracht, erhöht unser Interesse an dem Charakter, der in diesen Gegenständen ausgesprochen ist; Anschauung und Gedanke wecken in uns Empfindungen und Ideen, welche die Elemente jedes künstlerischen Genusses sind.

Die Wegweiser in der Kunst des Sehens und Geniessens, die uns die Geheimnisse enthüllen, die das Auge des Forschers nicht sieht, sind doch eigentlich die Landschaftsmaler. Eine Landschaft an sich ist ja — so absurd dies auch klingen mag — nicht poetisch. Die harmonischen Linien der Ferne lösen die Nähe in wilde Grate, finstere Klüfte auf. Der Duft der Morgenfrische des Frühlings zerfliesst in tausend Nichtigkeiten.

Die Holländer lehrten zuerst ihre Landschaften poetisch und malerisch zu finden. Jakob van Ruisdael erschloss z. B. die Schönheiten aus den Bergen von Cleve und Bentheim. Die Holländer regten zum Schauen, zum Vergleichen an und bewiesen, dass Licht und Farbe in der Landschaft die vorwiegend das Gefühl bestimmenden Faktoren sind. Am meisten haben sie in dieser Richtung auf die Engländer eingewirkt; denn diese entdeck-

ten in Suffolk und Norfolk jene malerischen Reize wieder, mit welchen die Holländer zuerst ihre Bilder schmückten. Und für die Norweger wurde Everdingen ohne Zweifel der Erwecker des Verständnisses für malerische Schönheit. Freilich — die Skandinavier behaupten mit Vorliebe, er habe Norwegen, dessen Landschaft die Motive für die Mehrzahl seiner Gemälde und zahlreichen Zeichnungen und Radierungen abgegeben hat, niemals gesehen. Wir dürfen aber Wilhelm Bode[1] Glauben schenken, wenn er unter Hinweis auf die Mittheilung Houbrakens, der Künstler sei auf einer Reise durch einen Sturm an die Küste von Norwegen verschlagen worden, den entschieden norwegischen Charakter der Landschaften Everdingens in der Formation, im Baumschlag, im Bau der Häuser, selbst in Luft und Farbe besonders betont. Den Deutschen und hie und da selbst Franzosen aber sagt man nach, dass sie viel zu viel nach Italien gingen. Mächtig wirkte von jeher der Zauber der Schönheit, der aus Farbe und Form italischer Gegenden verlockend zu uns spricht, mag er aus dem Zauberlande von Salerno, den Küsten am Aetna stammen, mag es der neapolitanische Golf oder das paradiesische Felsgestade Siciliens sein oder das lachende grüne Thal im Eiland Capri, das hart an schroffe Felsenwände stösst, welche das heitere Pflanzenleben zerreissend, nackt und gigantisch in die Wolken ragen.

Das tiefe, reine, helle Blau, der entzückende Reflex des Himmels in der spiegelglatten See, der

[1] Graphische Künste. XII. Jahrgang. Wien 1889. S. 83.

Duft, der die Berge wollüstig verklärt und umdämmert, das unbeschreiblich zarte Violett, von dem die Fernen gleichsam trunken sind — all' das reizte immer aufs Neue den Landschafter.

Aber man hat die Frage schon häufig aufgeworfen, ob die deutschen und französischen Landschafter nicht dadurch die unmittelbare Fühlung mit der Natur ihrer Heimath verloren, als sie sich mit dem in Italien gesammelten Schatz schönheitlicher Gedächtnissbilder bereicherten.[1] Mancher deutsche Künstler schien in der That, verwöhnt von den Formen und Farben italienischer Landschaften, zuerst ganz die Fähigkeit verloren zu haben, das Schöne auch in seiner Heimath zu sehen und zu würdigen, bald aber vermag sein Künstlerauge auch das Schöne, das ihm die Nähe bietet, zu erfassen. Ich denke hier an Ludwig Richter, der diese Wandlung an sich erlebte und der niemals so tief in die poetische Auffassung der deutschen Landschaft gedrungen wäre, wenn er vorher nicht so eifrig Studien nach der Natur aus der Umgebung Roms, dem Albaner- und Sabinergebirge gemacht hätte.

Was sind dem Landschafter aber nun solche, malerische Anregung bietende Gedächtnissbilder? Wenn er z. B. den Aventinhügel hinabgeht und die von hier aus sich prächtig darbietenden Ruinen des Kaiserpalastes, die Mauern und Bogenstellungen voll ernster und grossartiger Schönheit, dahinter S. Giovanni e Paolo und endlich die Berge der Sabina erblickt, so prägt er seinem

[1] Vgl. z. B. Corn. Gurlitt, Die Anfänge der englischen Landschaftsmalerei in Westermanns Monatshefte S. 83.

Gedächtnisse ein, wie die Ruinen rothbräunlich vor ihm lagen, wie die Berge schön blau und hell strahlten, wie darüber azuren der schönste klare Aether leuchtete.

Oder wenn er die herrliche Aussicht vom Casino geniesst, sieht er die Berge prächtig, tiefblau und weich in heller Aetherklarheit vor sich liegen — besonders schön die Berge von Palestrina und die Campagna, davor das sonnige Haus der Vigna in den Sallustischen Gärten mit den Pfeilerbögen und den hohen Mauern, welches sich farbig von den Bergen abhebt. Dunkle Cypressen und Pinien im Umkreis, alte Stadtmauern mit ihren Thoren, draussen der Torre dei Schiari in der Campagna.

Oder ein Wintertag in S. Paolo fuori le mura! Der Klosterhof mit seinen zierlichen Säulchen, dem dahinter befindlichen dunklen Gange, den farbigen Mosaiken der Aussenwand und endlich den rothen Rosen und dem Blättergrün, — wahrlich ein prächtiges Bild! Und wenn dazu die Sonne auf die breite Wand des Klosters ihre Strahlen sendet und unten klarer, wenn auch kühler Schatten liegt, in dem noch all' die Farben prächtig und stark zur Wirkung kommen, da bietet sich dem Malerauge eine herrliche Anregung.

Oder das ernstere Bild auf der Heimfahrt, wo sich die Blicke auf die Berge lenken und auf die Tiber mit dem abendlich beleuchteten Capitol. An der Cestiuspyramide starker Effekt, — die Sonne sinkt schon tief hinter den Cypressen des Friedhofes. Links liegt dunkel der Monte Testaccio vor hellem Himmel, rechts die noch dunklere Pyramide. Am tiefsten und in der Mitte aber

stehen die Pinien und Cypressen; ein weiter, heller Aether glänzt über dieser ernsten Landschaft. Im Hintergrunde die Berge von Albano mit blitzendhellen Oertchen und goldige Campagna- und Vignenhügel.

Eine wahre Fundstätte specieller malerischer Motive sind ohne Zweifel die Kaiserpaläste. Am schönsten und am meisten die Phantasie anregend wirkt der Theil derselben, welcher jetzt zur Gartenzucht benutzt und von Gemüsebauern belebt ist. Seltsam berührt der schroffe Contrast dieses modernen Zustandes mit dem einstigen Zwecke dieser colossalen Räume, dieser wie für eine Ewigkeit fest aufgeführten Mauern. Wo einst der stolze Cäsar schritt, da arbeitet jetzt ein echt römisch gearteter Landmann um sein bescheiden Brot, und den Boden, der sonst nur blank und rein erhalten wurde, der mit Mosaik und kostbarem Teppich geschmückt war, umrankt jetzt das prosaische Kraut und das Gemüse, das in Rom so gut gedeiht und so gerne genossen wird. Schöner, poetischer ist das Bild an jenen Stellen in diesen Ruinen, wo nicht des Campagnolen schaffende Hand hinreichte oder wo ihm die Mühe des Hinwegräumens zu viel ward und wo dann üppig wuchernder Epheu und wildes Gestrüpp an den Mauern und an den Wölbungen sich einnisten konnte.

Ein anderes Bild! Wer durch die prächtigen immer grünen Eichenstrassen nach Villa Mondragone zieht, dem bereitet nicht nur der Ausblick gegen die pinienreichen Villen bei Frascati, sondern auch der hoch und in dunkelsaftiger, warmer Farbe in die Luft ragende

Drachenbrunnen auf der piazza vor der Villa selbst einen phantastischen Eindruck, den er kaum jemals vergessen wird. Die Steine des Brunnens und der hohen freistehenden Säulen vor der Villa sind sehr schön farbig, erstere sehr tief, geschwärzt vom ehemals träufenden Wasser, letztere warm gelbröthlich, prächtig im Tone zur feinen blauen Ferne und den hellen Wolken. Und wer gar zur Akropolis hinaufsteigt, dem wird — von aller historischen Bedeutsamkeit der Stätte abgesehen — der Ernst der Landschaft, welche gegen die Seite zu, welche zwischen der Sabina und Monte Cavo sichtbar ist, nie mehr aus der Erinnerung schwinden: nur grosse braune, steile Bergwände, dahinter hell, blau einige Volskerberge. Unten ein tief rothbrauner Hügel mit altem Thurmreste. Alles ein Bild der Einsamkeit, der versunkenen Grösse.

Und welcher Künstler, der durch die waldigen Hohlwege hinauf zur alten Stadt Tusculum und zu den Ruinen des Theaters gezogen ist, hat nicht an diesem poetischen und malerischen Platze skizziert! Die grossen Sitzreihen, im Halbmonde geführt, dahinter der Hügel der Arx, tief schattig, vorn die gelblichen, tiefgefärbten Säulenreste, auf der Seite der hier wunderschön sich hebende und grossartig wirkende Monte Cavo, all' das macht den Platz für den Maler besonders anregend.

Zwei Motive von wahrhaft grossartiger Schönheit sah ich einst am Sacco: das eine gegen Olevano, Civitella zu, das andere gegen die Fläche hin mit altem Brückenbogen und Thurm auf klassisch geformtem Hügel. Links die Volskerberge, in der Mitte Ebene, rechts der Monte Arthemisio, regenumzogen. Ein Wetter zog herauf, dunkel,

düsterblau. Die Berge von Palestrina waren schon ganz in Regen gehüllt; gegen Rom zu war wahre Wolkennacht. Genazzona und Valmontone sah man vom Wege aus. Die beiden Motive waren wirklich klassisch, voll Ausdehnung und Entfernung. Die Linien sprachen hier in wahrem Rythmus, die Stimmung war ernst und feierlich.

Diese Eindrücke, die durch den Farbenzauber noch verstärkt werden, gehören zu dem Schönsten, was Italien zu bieten vermag. Die breiten Architekturmotive, die mit den Bäumen eng verwachsen erscheinen, und die herrlichen, freien Bergketten, zu denen der Blick hinüberschweift, regen in ihrer grossartigen Einfachheit den denkenden Künstler mächtig an.

Die Landschaft Italiens, war denn auch zu allen Zeiten die Schule der Maler. Raphael entnahm der römischen Natur seine einfach grossartigen Landschaften, mit welchen er seine Madonnen umgab. Ich will nur an die Landschaft der Madonna von Foligno erinnern, deren frühlingsgrün gefärbte Rasenfläche von wundervollem Colorit ist.

Von Domenichino bis Koch können wir verfolgen, wie Motive von Grotta ferrata benutzt wurden. Poussin entlehnte dieselben von Aqua acetosa bei Rom gegen Ponte molte zu, Claude vom Albanersee. Auch Elsheimer wählte seine landschaftlichen Motive durchaus in der Umgebung Roms. Die weitgestreckten öden und verbrannten Flächen der Campagna, wo die Gegenwart zu dürftig scheint, um das Grab eines vielbewegten Alterthums zu decken, die Abhänge der Albanerberge, die Höhen von Tivoli boten ihm wie anderen Meistern, das Gebiet für seine Studien. Böcklins Kunst — um

einen Modernen zu nennen — wurzelt jedoch im Arnothal, aus den meisten seiner Bilder lachen uns die blühenden Wiesen der Cascinen entgegen, grüsst uns das tiefe Dunkel der Cypressen von San Miniato und winken aus duftiger Ferne die blauen Höhenzüge von Fiesole. Aber wir dürfen nicht behaupten, dass diese Meister die herrliche Natur einfach abschrieben: sie gestalteten vielmehr aus diesen Studien in freier Weise ihre Landschaften und landschaftlichen Hintergründe. Damals boten aber diese Gegenden nicht nur ihre schönen Farben und Formen, welche sie heute noch zu dem bevorzugten Studienbereich der Landschaftsmaler machen; ein Hauptschmuck derselben waren noch die Wälder mit uralten Bäumen in tieffarbigem Laubdach.[1]

Und mit welcher Sehnsucht blickt auch der moderne deutsche Künstler, der sich hier auch einer, man möchte sagen, weltgeschichtlichen Anschauungsweise bewusst geworden ist, nach dem Süden, namentlich wenn er zur Winterszeit in die Heimath wieder zurückkehrt. Wie warm und sommerfroh ist es dort am Nemisee, am Albanergewässer, an der Serpentara zu Olevano, in den Gärten von Rom! Die zauberischen Orte strahlen alle im Glanze vollsten und wärmsten Lichts, während im Norden das gleichförmige Grau, nasse Kälte, trüber Himmel Herrschaft halten. Da fliegen denn die Gedanken des Malers sehnsuchtsvoll hinüber zum Land der Sonne, der herrlichen Farbe und freien Schönheit.

---

[1] Vgl. W. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. 1883. S. 264.

Das Gebiet der malerischen Anregung lässt sich aber glücklicherweise nicht auf einen bestimmten geographischen Boden bannen, obwohl eine leicht begreifliche Befangenheit in den Reizen des hesperischen Himmels im vorigen Jahrhundert den Sinn für die eigenthümliche Schönheit deutscher und nördlicher Natur zurückdrängte. Der Norden Europas, das prächtige Holland mit seinen melancholischen Grachten, mit den fast schwarzen Gewässern, den getheerten Schiffsleibern, den hohen Giebelhäusern und den grossen schweren Wolkenmassen, wirkte übrigens immer mächtig auf die Phantasie der Künstler. Die Studienausflüge deutscher Künstler sind namentlich gerne nach Bentheim gerichtet, woher schon vor mehr als zweihundert Jahren Ruisdael, Berchem u. A. ihre Motive holten. Berücksichtigt man aber besonders die Ausbildung des deutschen Landschafters, so möchte man allerdings annehmen, dass er am natürlichsten reifen würde in einer Natur, die von Natur die seinige ist. Namentlich dem deutschen Landschafter, der seine Motive jenseits der Alpen sucht, wird das Effektvolle leicht näher treten als die tiefere Schönheit. Wo er aber den Boden seines Vaterlandes mit dessen Naturgestalten zu dem seiner Studien und seiner Darstellung macht, da werden ihm diese heimathlichen Anregungen die reinste Nahrung gewähren.

Man darf auch wohl behaupten, dass kein bedeutenderes Thal in Deutschland vorhanden, in dem unsere Landschafter nicht ihren Fleiss geübt. Wie oft ist nicht Hallstadt, Salzburg, Gmünden, Klosterneuburgs Herrenstift gemalt worden? Um Neues aufzufinden, drangen die Landschafter im-

mer tiefer ins Gebirgsland, stiegen von den Thälern und Seen auf die Gebirge, ja sogar die ewigen Gletscher legten ihnen kein Hinderniss in den Weg. Die einfache lyrische Landschaftsmalerei findet an diesen Orten, die gleichsam zu landschaftsmalerischem Kulturboden geworden sind, ebenso reichhaltige Motive, als die romantische, die den Ruinen und Trümmern des Mittelalters nachspürt.

Für den Landschafter bot von jeher der Zauber der Gebirgsnatur einen besonderen Reiz. Und es ist hauptsächlich die Umgebung Münchens, die Ebene mit ihrer grossen Luftperspektive, viel verläumdet und ewig schön, welche den Landschafter fesselt. Welch' prächtige Motive bieten sich auch an den waldigen, hügeligen Ufern des Starnberger Sees! Bald ragt eine Parthie hoher Buchen hinan an die tiefhängenden Wolken oder eine rotharmige Föhre taucht in den gewellten See oder ein Schlösschen, umgeben von romantischen Reizen, lugt hoch ob den düstern Bäumen hervor. Besonders schön ist der Ostersee mit seinen vielen baumgeschmückten Eilanden und Waldhügeln, in dessen klaren Spiegel sich die Zugspitze beschaut, deren Schneejuwelen weit ins Land blitzen. Herrlich breitet sich die Benediktenwand in rundlichen Linien aus hinter einer baumreichen, hügeldurchschnittenen Fläche — man glaubt in der That einen der Berge des Südens zu schauen. Wie anregend ist die Gegend zunächst Kochel für den Landschafter, und auch der Chiemsee ist von so reizvollen Bergen begrenzt, dass der Maler hier so ziemlich den Linien der Natur getreu nachgehen darf. Wie manches schöne Bild verdankt die Welt

der Vorliebe für die kleine Frauen-Insel im stattlichen Chiemsee.

Die grossen, gewaltigen Formen, die nur von Einbäumen befahrenen einsamen Seen, die weithin sich streckenden Moore und Wälder — Alles so ursprünglich und bedeutend, und im Hintergrund die gigantischen Felsgebirge mit ihren Gletschern, sie erfassten manche Künstlerseele mit nie geahnter Macht. Die geheimnissvollen Berge, die Einsamkeiten, die Wildnisse uralter Wälder, die stillen, unergründlich tiefen, smaragdnen Bergseen, die riesigen Felswände, über die feine Wolken ziehen, die brausenden, schäumenden und stäubenden Wasserfälle und Gebirgsströme — sie wurden die Welt so manchen Landschafters.

Im Besonderen ist für den Landschafter auch der eigenthümliche Charakter der zwischen München und den Alpen gelegenen Landstriche interessant, die in mässigen Erhebungen sich als die Vorhut höherer Gebirgszüge ankündigen. Der Boden zeigt schon einen entschieden anderen Charakter der Vegetation. Die Ernährung des Laubholzes wird dürftiger, und knorriger und verschränkter entwickelt sich überhaupt die Verästung der Bäume. Auf dem Boden bildet sich schon eine Andeutung der kurzen mit Wurzkräutern gemengten Berasung der Alpenwiesen; in den tieferen Gegenden sammeln sich gerne aus dem Wasserreichthum der Hochgebirge grünliche Landseen, und von den noch unbedeutenden Anhöhen erblickt der Wanderer weitausgestreckte Fernen, meist von den bläulichen Hochgebirgen am Horizonte begrenzt.

Die sanften Erhebungen des Bodens, von üppi-

gem Grün überkleidet, wechseln hier mit beschilften Niederungen und werden durch kräftige Baumgruppen geziert. Namentlich der Blick über die blaue Fläche des von schilfigem Ufer umfassten Ammersees gegen die ultramarinfarbigen Tiroler Alpen hin bietet dem Landschafter reiche Anregung: im Herbst verleiht dieses dichte Röhricht und Schilfterrain der Landschaft einen merkwürdigen Farbreiz durch den feurigen Ton, den die allmählich eintrocknenden, langen Halme annehmen. Die Landschaft aber hat durch ihre unberechenbare Weite etwas ausserordentlich Grosses, Feierliches.

Auch im Allgäu ist kein Mangel an werthvollen Landschaftsstudien. Namentlich auf dem Wege von Sonthofen nach Oberstdorf zeigen sich gegen den Thalausgang und gegen die Berge zu reizende Bilder. Die Iller bildet hie und da Formen, wie sie sonst nur kleine Seee aufzuweisen haben; Weiden und andere Bäume umsäumen sie in malerischen Gruppen, und darüber erhebt sich der vornehm geformte Grünten, der schönste Berg der Gegend, dessen Umgebung meist ein ganzes rundes Bild um ihn schafft; südwärts zeigt sich ein Hügel mit einem Friedhofe und dahinter grüssen uns die schneebekrönten Hochgebirge des Allgäu. Auch das frische Grün mancher Matte zeigt sich weisslich zugedeckt, wodurch eigenthümliche, oft malerisch schöne Effekte entstehen, die von den Landschaftern gerne verwerthet werden.

Durch Ernst und Einfachheit wirken die herrlichen Thäler und Berge im fränkischen Jura. Der Künstler schätzt sie vor anderen, weil sie leicht fassbar für Bilder sind, weil sie nicht jenen Zug

des unverarbeitbar Ausgedehnten in sich tragen, der den meisten Hochgebirgsmotiven eigen ist. Bei all' dem Ernst und der Grösse ist Lieblichkeit und Schönheit über dem fränkischen Jura ausgegossen. Das Auge irrt niemals im Uebergrossen ruhelos umher; es findet immer Haltepunkte, um die sich die Details gruppieren. Wir wissen von Rottmann, dass er entzückt war beim Anblick der fränkischen Schweiz, dass er sie sogar mit griechischen Gegenden verglich.

Es finden sich in ihr in der That überall malerische Motive, voll Linienschönheit; namentlich bietet die Gegend zwischen Muggendorf, Doos, Riesenburg, Rabeneck, Waischenfeld und Rabenstein, Punkte von ungewöhnlicher landschaftlicher Schönheit. Motiv reiht sich hier an Motiv. Ich erinnere mich an ein Bild aus dieser Gegend: Ein Gewitter hatte sich über den Aether gezogen, und düstere Stimmung herrschte in der felsigen Landschaft. Weit sah das Auge nach Neydeck und Streitberg in das Wiesentthal; im Vorgrunde lagen mächtige Steinblöcke, von Bäumen umstanden. Auf der anderen Seite hin fiel der Blick gegen Gössweinstein; felsiges Waldgebirge, voll Ueppigkeit. Ruhe, grossartige Stille, ein düsterer Himmel mit wenigem Abendlichte erhöhten den Reiz und den feierlichen Eindruck.

Ueberall ist es bei den schönen Punkten des fränkischen Jura die ernste Seite der Landschaft, die besonders wirkt und sich einprägt. Wenn etwas umzogene Luft und günstige Beleuchtung mit grossen Wolkenschatten sich über die Wälder legt und die abendliche Sonne Felsen und Gründe überglüht, die Ruinen, feurig gefärbt, darüber

hervorragen, dann gelangt hier die starke, kräftige Natur zur vollen Geltung.

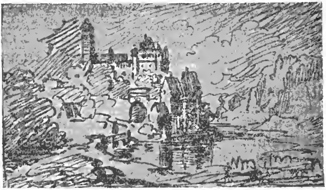
Aber auch freundlich idyllische Motive finden sich zuweilen. In den Dolomitfelsen mit ihren stolzen Föhrenkronen liegt der hauptsächlichste Bestandtheil des malerischen Reizes der Landschaft.

Rottmann und Richter haben den malerischen Reichthum der fränkischen Schweiz zu schätzen verstanden und hier ihre Skizzenbücher gefüllt — aber interessanter noch ist die Thatsache, dass es die spezifisch deutsche Landschaft ist, die schon Dürer mit unvergleichlicher Intimität als Hintergründe zu seinen Compositionen benützt hat, eine Landschaft, in der Frau Aventiure noch heute ihren Sitz hat.

Wo in Dürers landschaftlichem Beiwerk auf Holzschnitten und Kupferstichen der behäbige deutsche Charakter in den Vordergrund tritt, sind es zumeist Motive aus der fränkischen Schweiz, welche Dürer seinem Skizzenbuche entnahm. Freilich ist es nicht immer leicht, auf den ersten Blick die Oertlichkeit zu erkennen, welcher der Nürnberger Meister das Motiv entnahm. Er gibt selten die Landschaft so wieder wie er sie fand; er dichtet gerne zu den fränkischen Bergen mit ihren hochragenden Burgen eine dieselben umgrenzende weite Meeresfläche, die er auf mannigfache Weise zu beleben versteht. Er verwischt dadurch nicht selten den landschaftlichen Charakter seiner Heimath, aber er will offenbar dadurch diese Landschaft in ein gewisses Gleichgewicht zu dem dargestellten, oft fremdartigen Gegenstande bringen.

Unter den vielen prächtigen Architekturmotiven

der fränkischen Schweiz fesselt wohl am meisten die Burg, welche in ihrem Wappen die Rose auf blauem Schilde führt, ich meine Schloss und Dorf Aufsess. Ich gebe hier eine kleine, rasch hingeworfene Skizze, welche vielleicht am besten dafür spricht, wie häufig Dürer gerade dieses Motiv, bald annähernd getreu, bald in freier Auffassung in die Länge gezogen, verarbeitete.



Auch Gössweinstein und seine Umgebung, dann das Tüchersfelder Thal mit seinen Felsengruppen wurde von Dürer vielfach verwerthet; das erstere auf dem Kupferstiche «Ritter, Tod und Teufel», das letztere namentlich in Handzeichnungen. Die Art und Weise, wie Dürer seine Motive benutzte, umgestaltete und mit Zuthaten versah, lässt sich wohl nirgends besser studieren, als in dem Gebirge, welches dem Landschafter Dürer die erste künstlerische Bildungsstätte war; hier lernte er zuerst nach der Natur unmittelbar zu arbeiten, hier erkannte er das Wesen der Landschaftsmalerei, hier

bildete er sich seine Grundsätze über die Behandlung der Landschaft: er füllte sein Skizzenbuch und verwerthete daraus nach künstlerischem Ermessen, ohne jemals eine Skizze getreu so wiederzugeben, wie er sie nach der Natur gezeichnet hatte.

Auch die der fränkischen Schweiz benachbarte Bischofsstadt Bamberg bietet reichen Stoff für das Studium der Natur. Auf der Terrasse des Michelsberges bietet sich ein herrliches Bild, wenn die Abendsonne das ferne Land verklärt und durch den trüben Himmel Strahlen brechen, sanft und mild, die ihr Licht auf die weite Ebene und auf die fernen Berge ausgiessen. Die Landschaft zeigt hier einen ganz südlichen Charakter, eine Illusion, welche durch die Formen und Details der Landschaft wesentlich begünstigt wird. Der Fluss zieht in malerischer Linie, von kleinen Sandbänken unterbrochen, gegen die Berge, in deren Nähe ein Bahnviadukt, an die Wasserleitung der Alten erinnernd, das Auge fesselt. Hinter diesem liegt hellerleuchtet, wie er selbst, ein kleines Dorf. Die Berge, in schöner Linie sich malerisch gliedernd und überschneidend, liegen theils im Schatten, welche vornehme Formen beschreiben, theils sind sie von einem zarten Abendroth übergossen. Die ganze Landschaft hat etwas Glühendes, aber doch dabei Zartes, der Duft ist reizend, die Töne sanft und weich.

Auch von einer anderen Höhe der Stadt sah ich ein hübsches Bild, das, gehörig verarbeitet, der Ausführung werth wäre. Bamberg lag im Mittelgrunde, links stand auf seinem Hügel der imposante Dom, rechts erhob sich der Thurm der

Kirche z. U. L. F.; andere Thurmspitzen lugten bescheidener über der Häusermasse hervor. An den Hügeln lagen die Häuser zuerst hoch, dann gegen die Ebene zu tiefer. Hinter der Stadt breitete sich die Ebene aus. Düstere Föhrenwälder, an deren dunklem Saum die Berge der fränkischen Schweiz blau und duftig mit pikanten Schneefeldern aufstiegen, umgrenzten das Bild. Die Luft war leicht bewölkt, unten dunstig, oben mehr reiner Aether, das Ganze in abendlicher Stimmung. Die Stadt lag schattig, da kein rechter Sonnenstrahl der Landschaft Licht und Leben spendete. Tiefe Ruhe herrschte überall.

Deutschland ist ja so reich an malerischen Punkten, dass ich unmöglich all' die Gauen nennen kann, aus denen sich die Maler ihre Motive holen, oder welche als Studienstätten kunsthistorische Bedeutung erlangt haben. Nur auf einzelne Gegenden möchte ich noch hinweisen — vor allem auf das den Kunsthistorikern bekannte, anmuthig am Einfluss der Tauber in den Main gelegene Städtchen Wertheim. Dort bietet sich nämlich ein unvergleichlich schönes romantisches Bild der deutschen Heimath. Prächtig zeigt sich Wertheim namentlich von der Eichelsteige. Herrliche Bäume begrenzen den Vorgrund, aus dem der Weg zur Stadt führt. Hinter den Bäumen erblickt man die Burg, die Stadt, den belebten Main und den Wartthurmberg, dem die abendliche Beleuchtung das Monotone seiner Form zu nehmen pflegt. Ein zauberischer Abend sorgt für Duft und Fernung der Details, und am Aether glänzen leichte, warme Wolken.

Manch' malerischen Anblick geniesst man auch

in der Nähe von Wertheim, wenn eine duftige Nebelstimmung über der Landschaft lagert und die Sonne dichte Nebelschleier herab in den Mainstrom drückt, als wolle sie die nassen Elemente zusammentreiben und den blauen Aether von jedem trüben Schatten befreien; wenn die Berge zum Theil in sonnigem Lichte strahlen, während ihre Häupter noch mit grauen Nebelkappen bedeckt sind. Der Nebel zeigt sich hier unten dick, grau, aber fein im Tone, oben wolkig-zerstreuter, röthlich-warm coloriert. Der Main glänzt da wie im Silberschein; hie und da steigen gespenstergleich Maste und Schiffskörper in unbestimmten Formen in die Wolken, langsam stromabwärts ziehend. Wo die Sonne sieghaft vordringt, wo ihre Strahlen wie triumphierend Besitz ergreifen, zeigt sich Alles warm verklärt, aber stets duftig, und mit der feinen Stimmung harmonierend.

Was das schöne badische Land, der Garten Deutschlands, an malerischen Punkten sonst noch bietet, kann hier nicht berührt werden und ebenso wenig der Reichthum der herrlichen Ebene, die der Rhein bespült, das Rheinthal mit seinen phantastisch gezackten Uferfelsen und Burgruinen, oder die Thäler und Höhen, von denen man weit hinaus über das Elsass hinweg auf Schwarzwald, Jura und Alpen schaut oder die köstliche Studienstätte, welche der stille, von schlichter Poesie erfüllte Geberngrund beim Dorfe Goppeln, unweit Dresden, dem Landschafter bietet.[1] Freilich — noch

[1] Woermann, Was uns die Kunstgeschichte lehrt. S. 173.

vor Kurzem hat man darüber geklagt, dass die Dresdner Ausstellungen an das Land, das in der Entwicklung des Landschaftsgefühls der Deutschen eine so grosse Rolle gespielt hat, bisher nur selten erinnerten.[1] Es sind eben immer fremde Künstler, die das Gefühl für die landschaftlichen Reize einer bestimmten Gegend erst erschliessen müssen. So brachte Gotthardt Kuehl aus der Schilderung seiner Vaterstadt Lübeck, des verwandten alten Lüneburg, der malerischen alten Strassen und Innenräume Hamburgs, dann namentlich infolge seiner holländischen Studien, das Gefühl für die Eigenart der Stadt Dresden mit.

Wir haben übrigens Provinzen im deutschen Vaterlande, wo die Natur (und Menschenleben !) einen ähnlichen Charakter zeigt, wie in den Niederlanden. Das ist namentlich der Fall in den Provinzen längs der Nord- und Ostseeküste, Ostfriesland, Holstein, Mecklenburg, Pommern. Weite Ebenen, hin und wieder mit sanften Hügelformen wechselnd, grosse lichte Wiesen, ausgedehnte reiche Kornfelder, aus denen dunkle Laubwälder auftauchen, ein wasserreicher Boden, ein saftvoller Baum- und Pflanzenwuchs, ferner die Wirkungen der Nähe des Meeres — diese Natur, obwohl im Allgemeinen bilderarm, erscheint doch nach ihrer ursprünglichen Anlage nicht minder reizvoll als gebirgige Gegenden oder solche, wo die Natur durch Gegensätze und Bilder wirkt.

Der Künstler weiss, dass fast in jeder Gegend die eine oder andere zufällige Masse zum Reiz,

---

[1] Alfred Lichtwark, Deutsche Königsstädte 1898. S. 97 ff.

zum Malerischen derselben wesentlich beiträgt. Wie oft ist es eine kleine Dorfkirche etwa auf dem Vorsprung eines Hügels, die sich als integrierende Masse der Landschaft bemerkbar macht und mit künstlerischem Auge betrachtet für den Reiz des Landschaftsbildes so wesentlich ist, als irgend einer der schönen Rebhügel oder Waldhügel des Thales.

Es ist aber nicht viel mehr als ein Vierteljahrhundert verflossen, seitdem die oben geschilderten Landstriche zum Gegenstande malerischer Darstellung wurden. Während die französischen Landschafter schon vor Decennien den Reiz ihrer heimathlichen Erde feierten, kam man in Deutschland erst spät dazu, das Grosszügige, Monumentale, das Ernste, Schweigsame, zuweilen sogar Herbe der heimischen Erde zu erkennen.

Bevor man aber die deutsche Landschaft studierte, erkannte man das Malerische der norwegischen und schwedischen Gegenden und suchte die seltsamen Bildungen der Felsen mit den Wasserfällen, die lieblichen Fjorde mit den schäumenden Wellen, die seltsamen Wirkungen des Nebels und wo möglich das Geisterlispeln in den Föhrenwäldern. Und in der That ist namentlich das norwegische Hochgebirge künstlerisch betrachtet, eine eigene, ganz abgeschlossene Welt für sich, die mit ihren melancholischen, dunkelfarbigen Seen, ihren rauhen, wildgeformten Felsen mit unwiderstehlicher Gewalt auf den menschlichen Geist einwirkt.

Der Darstellung der Geschichte der Landschaftsmalerei muss es vorbehalten bleiben, die Eigenthümlichkeiten, wie die Vorzüge und die Mängel

der einzelnen Schulen zu schildern. Hier sei nur erwähnt, dass gerade solche Schulen, in denen die Gemeinschaft der Thätigkeit eine enge Verwandtschaft der Arbeiten zur natürlichen Folge hatte, den wahren Werth der heimathlichen Landschaft am deutlichsten erklärten, indem sie die Gegenden, welche den Sitz ihrer Studien umgeben, ernst und gründlich aufnahmen oder in freien Compositionen wiedergaben.

So bildet es den vornehmsten Ruhmestitel in der Malerei der Düsseldorfer Schule, dass sie in skandinavische und deutsche Natur durch unmittelbare Studien einzudringen suchte und dies mit einer Wahrheit und Originalität des Colorits, die vorzüglich geeignet ist, uns mit der Natur selbst innig vertraut zu machen.

Namentlich war es W. Schirmer, der es dahin brachte, dass gründliches Naturstudium durch alle Einzelheiten und Zufälligkeiten, unter den verschiedensten Einflüssen der Luft, des Lichts und der Witterung als das Wichtigste von den Landschaftern angesehen wurde.

Die Düsseldorfer Schule steht in alledem der alten holländischen Landschaftsschule parallel. Denn auch letztere hatte ja ihre merkwürdige, zu eigenthümlichen Ergebnissen führende Abzweigung zu den Formen der norwegischen Natur, und der hervorragendste Vertreter der Düsseldorfer Landschaft, Andreas Achenbach, hat bekanntlich nach Everdingen norwegische Stimmungsbilder gemalt, ehe er die Natur Norwegens kennen lernte.

Die sog. Genfer Schule nahm sich die kolossalen, an Effekten des Lichts, der Farben und der mächtigen Formen, an herrlichen Lichtblicken

und furchtbaren Stürmen so reichen Hochalpen zum Gegenstand ihrer Studien und gab die Schweizernatur in ihrer Herrlichkeit und in ihren Schrecken mit Wahrheit und Dichtung wieder. Die Studien zu solchen Episoden aus dem mächtigen Drama, das zwischen Granitwänden und Blöcken, zwischen ewigem Schnee, schäumenden Bergwassern und sturmgepeitschten Föhnen sich abspielt, sind nicht nur mühsam sondern auch gefährlich; denn in Sturmeszeit auf jenen Höhen, zwischen den Felsen, Wasserfällen, Abgründen und Gletschern, sechs bis siebenhundert Fuss über der Meeresfläche auch nur die flüchtigste Skizze zu machen, das erfordert Festigkeit und Muth.

Solche Motive mit ihren Effekten in Luft, Wolken und Sturm, mit ihrer Geisterhaftigkeit, bedeuten aber auch eine Eroberung auf dem Felde der Kunst; denn die alte Schweizerlandschaft mit der schmucken Sennhütte, dem schönen Berner oder Luzerner Schweizerhaus, dem grünen Berg links und der Schneehöhe rechts durfte doch nicht mehr als vollgültiges Motiv in Betracht kommen neben dieser Gebirgsnatur mit ihren rauhen aber imposanten Accenten.

Die ältere englische Malerschule bevorzugte die Insel Wight, weil dort die Künstler ruhig grosse Linien fanden. Auch die herrlichen Bestände des New Forrest, entzückten das Malerauge. Erst die Schule von Norwich pflegte den Geschmack an den frischen, saftgrünen Wiesen und den schattigen Baumalleen «Lanes», einer Landschaft also, deren Reiz weniger in der Schönheit der Linien besteht als in der anmuthigen Vereinigung von Wasser, herrlichen Bäumen, weit sich dehnenden Perspek-

tiven. Auch die Berglehnen bis hinauf nach Wales, wo Bettws-y-Coed der Lieblingsort der brittischen Landschaftsmaler, das struppig wilde Gebirge von Schottland waren Studienobjekt geworden, bis endlich das Schönste, was die englische Landschaft zu bieten vermag, das wunderbare Spiel des Lichts in der feuchten Luft so wichtig wurde, als die «pittoreske» Schönheit.

Nur die Studien eines Engländers seien hier erwähnt, die von John Constable. Gurlitt[1] sagt von ihnen mit Recht, es seien frische Ausblicke in die Welt, von einer Farbigkeit im Silbertone, wie sie vor Constable kein Maler der Welt unter der Sonne sah.

Der Eindruck Constables auf die junge französische Malerschule äussert sich auch in der Wahl der landschaftlichen Motive: die hellen Halbnebel und Regendämpfe, die über die Wiesen und unter den Bäumen an den Ufern der Seine und Marne hinziehen, die Felsschluchten des merkwürdigen Waldes von Fontainebleau, die Gebirgsthäler der Auvergne, die kahlen Steppenflächen der Gascogne wie das Buschland der Vendée.

Rottmanns Wort: «Und wenn man mich zu den Eskimos geschickt hätte, ich würde auch dort der Natur etwas abgewonnen haben», können die neueren Künstler noch mit grösserem Rechte wohl für sich in Anspruch nehmen.

Ein wichtiger Nebenzweig der Landschaftsmalerei ist die Marinemalerei, für welche das Wasser in seiner Durchsichtigkeit und flüssigen Beweg-

---

[1] Westermanns Monatshefte 1896. S. 89.

lichkeit hauptsächlichstes Studium ist. Wenn das Motiv in der bildenden Kunst überhaupt die Aeusserung der Idee in der Bewegung der darzustellenden Erscheinung ist, so ist es vornehmlich das Element des Wassers, dessen Lebensbedingungen sich überaus mannigfach in seinen Motiven kund thun. Das Ruhelose der Bewegung und die Spiegelung reizten von jeher in gleichem Masse die Maler: das dramatische Leben der Brandung, dann wieder die Zauber der weiten Ausblicke auf fein contourierte Küsten. Die alten Holländer waren die ersten, die sich mit solchen Aufgaben beschäftigten. Kein Wunder! Die See ist gewissermassen die zweite Heimath des Holländers; er verdankt ihr die Blüthe und den Wohlstand seiner glücklicheren Zeit; er versteht das Element in seiner seligen Ruhe, in seiner wilden, übergewaltigen Kraft. An die Holländer lehnten sich die Engländer an, die das Meer in frischer Auffassung und festlichem Glanz darzustellen liebten. Zu den Motiven der offenen See, wo «die Wellen wandern und schäumen», gesellen sich noch solche, die mehr das Leben am Gestade des Meeres, vornehmlich den Gegensatz menschlicher Werke und Wohnungen zu demselben, schildern: sie führen uns z. B. ein lebendiges Bild der Pracht und Würde der einstigen Königin der Meere vor Augen: die mannigfachen Architekturen, deren Charakter die Verbindung des Staates mit dem phantasiereichen Osten nicht verläugnen kann, ihr eigenthümliches Verhältniss zu den Wasserstrassen, die sich zwischen ihnen hinziehen, der Verkehr auf letzteren durch Gondeln und Kähne.

Aber kann es — da die landschaftliche Natur

auch ohne alle Reflexion als blosse lebendige Erscheinung schön ist, — kann es etwas Schöneres geben, als die einfache Darstellung der See, des kaum bewegten klaren Gewässers, eines hellen Himmels darüber, einiger Segelschiffe näher und ferner, von lebenden Wesen ein paar Matrosen und einige Vögel im Fluge? Die Engländer fanden dafür am besten die Formen und Farben, doch haben auch die Franzosen zur Ausbildung der Marinemalerei wesentlich beigetragen.

Das sind die Bildersäle, welche die Natur dem Landschafter zeigt. Der «geographische» Landschaftssinn findet wohl oder übel dabei sein Genüge, aber entscheidend ist er keinesfalls mehr, seit die Psychologie in der Landschaft zu dem Künstler spricht.

Freilich sind die Beziehungen, sowohl des Individuums, wie des Volkes dabei nicht ausser Acht zu lassen: wissen wir ja, dass die Entwicklung des landschaftlichen Natursinnes in der christlichen Welt durchaus nicht gleichmässig vor sich gegangen ist. In den Schriften der Kirchenväter, vor allem des hl. Basilius und Gregorius von Nazianz sind aber bereits in den Schilderungen der Landschaft und des Waldlebens Gefühle ausgesprochen, welche sich mit denen der modernen Zeit innig verschmelzen liessen. Und von Honorius Augustodunensis, der in der Zeit Kaiser Heinrichs V. am Anfange des 12. Jahrhunderts lebte und gewiss längere Zeit in Deutschland verweilte, wissen wir, dass er in seinen Predigten einen feinen Sinn für Naturschönheit offenbart, und dass er es nicht unter seiner Würde fand, in den Zuhörern die warme Empfindung für die Reize der

landschaftlichen Natur anzuregen. In seinen Osterbetrachtungen, wo er die Mitfreude der Natur an der Auferstehung schildert und die Theilnahme der Sonne, der Erde, der Wälder und Wiesen, der Blumen und Vögel an dem höchsten Kirchenfeste beschreibt, weht ein wahres Frühlingsrauschen.[1]

Die Empfindung landschaftlicher Schönheit erwachte aber bekanntlich später als das Naturgefühl. Hubert Janitschek[2] hat mit Recht darauf hingewiesen, dass der Naturlaut erst dann gründlich zum Durchbruch kommen konnte, als die Kirche selbst den Fluch von der Natur nahm, den die Mönchtheologie einst darüber gesprochen. In Italien wurden erst, als Dante ein lebhaftes Hineinfühlen in die Naturerscheinung zeigte, und Petrarca das erste klassische Dokument modernen Naturgefühls gab, indem er in dem anmuthigen Thal von Vaucluse ein poetisches Einsiedlerleben führte und den Mont Ventoux bei Avignon bestieg, die Reize der Landschaft wirklich empfunden. Ja, es fehlt jetzt sogar nicht an vollständiger Naturschwärmerei: Aeneas Sylvius schildert mit glühender Begeisterung die lieblichen Thalgründe und Hügelketten seiner sienesischen Heimath, das zaubervolle Panorama vom Monte Cavo, das bis zum Vorgebirge der Circe die herrliche Ebene von Mittelitalien beherrscht, vor Allem die Villeggiatur auf dem Monte Amiata.

Von diesem tiefen Empfinden bis zum Erfassen der landschaftlichen Schönheit durch das Malerauge ist aber noch ein grosser Schritt. Erst im

[1] Vgl. Anton Springer in «Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften». 1879. S. 24.
[2] Die Gesellschaft der Renaissance in Italien 1879.

15. Jahrhundert sehen wir in Italien das Naturgefühl zu voller Kraft und Tiefe entwickelt und die bildende Kunst mit der Fähigkeit ausgestattet, der empfundenen landschaftlichen Schönheit Ausdruck zu geben. Aus schüchternen Anfängen entwickelt sich jetzt ein mannigfach abgestuftes Hügelterrain, das sich bis zu den fernen Gebirgszügen zieht und an die lieblichen Landschaften Toscanas zu erinnern pflegt.

Dass der Begriff der landschaftlichen Schönheit selbst Wandlungen unterworfen war, ersehen wir bereits aus den landschaftlichen Hintergründen italienischer Gemälde, in welchen diese anspruchslosen, sonnendurchleuchteten Hügellandschaften vorherrschend sind und nur selten phantastische Formen sich bemerkbar machen, wie ja überhaupt die Begeisterung für wilde und romantische Alpenlandschaften erst verhältnissmässig jüngeren Datums ist, obwohl wir bereits in antiken Wandgemälden nicht nur Schilderungen eines einsamen verborgenen Waldwinkels, sondern auch Ansätzen zu wilden Felsenlandschaften begegnen.

Karl Woermann[1] weisst aber, um ein Beispiel der Verschiedenheit des Naturgefühls bei Kulturvölkern derselben Zeit anzuführen, sehr richtig darauf hin, dass die herrlichen Landschaften des Sabinergebirges kaum jemals lediglich aus Freude an der landschaftlichen Natur von einem Italiener durchwandert werden.[2] Und Aehnliches lässt sich

[1] Die Landschaft in der Kunst der alten Völker 1876. S. 10.

[2] Vgl. auch Pelluso, La pittura di paessaggio in Italia. 1879.

von dem Mangel der Empfindung landschaftlicher Schönheit bei den Spaniern behaupten.

Die verschiedene Schätzung, welche selbst die Maler dieser Länder der Landschaft angedeihen liessen, erklärt sich bei Einzelnen aus einem Mangel an Naturgefühl überhaupt, bei Anderen jedoch nur aus Geringschätzung der sie umgebenden landschaftlichen Natur, die sich dadurch miterklären lässt, dass das Naturgefühl kein selbständiges, ursprüngliches ist.

«Wieso es kommt, dass das moderne Italien keine Landschafter hat, wieso es kommt, dass ein Deutscher erscheinen musste, um dort zu wirken?» Diese Frage suchte der Wiener Landschafter Schindler damit zu beantworten, dass ein Deutscher, wie Oswald Achenbach in seinen eigenen Augen eine Menge von süssen grauen Tönen mitbrachte, die das spiritistische Element in der Landschaft bilden, und die noch kein Südländer in die Natur hinein, noch aus der Natur herausgesehen hatte.

Hat man aus dem Mangel des Naturgefühls in der älteren Kunst die bekannte Theorie abzuleiten versucht, dass der Südländer die Natur nicht zu schätzen wisse, weil er sie nicht erst zu suchen brauche, so hat man aus der Entwicklung der modernen Kunst Anderes geschlossen. Man hat auf das skandinavische Volk hingewiesen, welches die prächtigsten Landschaften vor Augen hat und doch einen Natursinn entwickelte, wie er bis jetzt in der Geschichte dieser Empfindung noch nicht übertroffen ist.[1] Aber diese moderne Ausnahme kann doch nur die alte Regel bestätigen. Denn

---

[1] Der Kunstwart 1895. S. 369.

die an die Stelle jener Theorie gesetzte Meinung, dass das Klima, in dem der Mensch lebt, den Naturgenuss stärkt oder schwächt, erinnert zu sehr an die Anschauungen des Abbé Dubos, der bereits 1719 in seinen «Réflexions critiques sur la poesie et la peinture» die Frage nach den Gründen der verschiedenen künstlerischen Befähigung der verschiedenen Völker und Zeiten mit einem Hinweis auf die — Luft beantwortete.

Es ist vielmehr ein ganz gewöhnlicher Vorgang, dass eine fremde Welt weit eher fesselt, weil ihre Farbenpracht das Auge des Malers anders packt als die altgewohnte Umgebung, für deren Reize das Gefühl gleichgültiger werden kann, und es scheint auch, als ob den venezianischen Künstlern die poetische Stimmung und selbständige Bedeutung der Landschaft deshalb zuerst aufgegangen ist, weil sie, zwischen ihren Kanälen und Häusermassen eingeschlossen, auf den Genuss der freien Natur mehr als Andere verzichten mussten. Charakteristisch ist es besonders für Cima da Conegliano, dass er, der vom Rande der Alpen nach Venedig gezogen kam, hier seine Heimath nicht vergessen konnte und zum Ersatze sie in reicher Abwechslung immer wieder in den Hintergründen seiner Gemälde schilderte. Er wollte den Venezianern die Schönheit der Natur seiner Heimath vor Augen führen. Und auch Tizian hat immer wieder seine Alpenheimath als Hintergrund verwendet. Für ihn sind z. B. auf dem Bilde der sog. «Venus von Pardo» die Höhen des Kithäron und die Ufer des Asopos im Thale von Mel beisammen.

Aehnlich wie mit den alten Venezianern verhält

es sich mit den modernen englischen und französischen Landschaftern, die, zumeist Kinder der Grossstadt, wenig von schöner Natur vor Augen bekamen. Bürger-Thoré erinnert im Widmungsbrief zu seinem Salon von 1844 Théodore Rousseau daran, wie sie von den Fensterbrüstungen ihrer Mansarden aus das Gewinkel der Häuser und Kamine betrachteten, die dieser, mit den Augen blinzelnd, Gebirgen, Bäumen und Erdabrissen zu vergleichen pflegte. «In die Alpen, auf fröhliches Land konntest du nicht gehen und so schufst du dir pittoreske Landschaften aus diesen scheusslichen Mauergerippen. Erinnerst du dich noch des kleinen Baumes in Rothschilds Garten, den wir zwischen zwei Hausdächern erblickten? Es war weit und breit das einzige Grün; jeder frische Trieb der kleinen Pappel erweckte im Frühling unsere Freude und im Herbst zählten wir die welken Blätter. . . .»

Rousseau, Corot, Millet und Diaz flüchteten in den herrlichen Wald von Fontainebleau mit seinen trotzigen Felsen und mächtigen Eichen und Buchen und zeigten der Welt die frische Natur ihrer Heimath, ähnlich wie Tizian die Reize seiner Alpen.

Aber auch was die moderne Kunst Italiens anlangt, müssen wir heute zwischen Volk und Künstler wohl unterscheiden. Diesem haben die Leichtigkeit der modernen Kommunikation die Welt erschlossen. Er fühlt als moderner Mensch — ich denke hier z. B. an Segantini — auch die landschaftliche Schönheit, die er innerhalb und ausserhalb der Grenzen seines Vaterlandes aufsucht, intensiver als es das italienische Volk thut, aber das vermag die Thatsache nicht zu verwischen, dass deutsche Landschafter es waren, die das «spiritis-

tische Element» in der Landschaft Italiens zuerst erkannten.

Eine Geschichte der Naturstudie, des Empfindens landschaftlicher Schönheit, das da beginnt, wo die Werkstatttradition ihr Ende findet, würde sich überhaupt nicht schreiben lassen ohne besondere Hervorhebung des Umstandes, der mit ihr am innigsten zusammenhängt: der Wanderung in der Natur, der Künstlerreise. Wenn der Künstler von seiner gewohnten näheren Umgebung gesättigt ist, verlangt er nach neuen Reizen: er wandert, er reist. Hier erscheint ihm die Luft blauer, die Wolken malerischer, die Vegetation schöner betont, die Ferne hat mehr Perlton, der Mittelgrund ist wärmer, der Vordergrund satter. Und kehrt er zur Heimath zurück, so findet er das Meiste oder Alles auch in der Nähe so. Er hat nur, durch jenes Neue gereizt, besser, genauer sehen gelernt.

Das Wanderleben bot also den nordischen Meistern den nächsten Anlass, Studien zu fertigen. Das landschaftliche Skizzenbuch der älteren Meister bedeutet aber überhaupt den völligen Bruch mit der auf der Werkstatttradition fussenden Kunstpraxis. Italien war den anderen Ländern siegreich vorausgeeilt. Der grottesken Epoche folgte das Quattrocento mit seiner auf hingebendem Naturstudium beruhenden Nachahmung der Naturformen. Die Landschaft wurde in dieser Zeit ihres bisher immer noch symbolischen Charakters entkleidet, und die engherzigen Vorschriften des Cennini verschwanden bei dem Erwachen der Empfindung für landschaftliche Schönheit.

In Italien hängt dieser Wandel aufs Innigste zusammen mit der glühenden Naturbegeisterung,

die uns aus zahlreichen herrlichen Landschaftsschilderungen entgegenleuchtet. So vermag denn dieser Umschwung nicht die deutlichen Spuren des Drängens der begeisterten Humanisten zu verläugnen: er erscheint in seinem innersten Wesen als die Folge theoretischer Bemühungen, die Schönheit der Landschaft zu empfinden. Das Auge und die Hand des Malers wurde in Italien durch das Gemüth des Dichters erzogen und angeleitet.

Anders im Norden. Hier führte, wie gesagt, hauptsächlich die Wanderlust der Maler ein intensiveres Naturstudium herbei. Die ersten Künstlerreisen sind freilich von bescheidener Ausdehnung, aber bald reizte die südliche, lichtvolle Welt mit ihren imposanten Ruinen und architektonischen Massen, die Alpennatur, endlich der Orient, der glühende Zauber, die gigantischen Formationen des Gewächses, der Reichthum und die Fülle der tropischen Natur.

So ist denn die Frage keine müssige: haben die alten Meister auf ihren Wanderungen in der Natur Skizzenbuch, Staffelei und Malkasten mit sich geführt, wie die jüngere Landschaftergeneration, den Farbenkasten auf dem Rücken, den Sonnenschirm in der Hand? Wir wissen von Cyriaco von Ancona, dass er auf seinen Wanderungen skizzierte, wir wissen ferner von dem venezianischen Patrizier Pellegrino Brocardo, dass er auf seiner Reise nach Aegypten Aufnahmen machte, wie der nürnberger Patrizier Martin Ketzel, der zweimal das heilige Land besucht hatte, ohne Zweifel Skizzen Jerusalems mitbrachte. Wenn Tizian in den entzückenden Landschaften der Gegenden von Treviso, Ceneda und Belluna wanderte, welche die Scala

von der reichsten Tiefland-Scenerie bis zu den rauhesten Alpenfelsen umfassen, wenn er die Umrisse der Dolomiten, den Duft des Sommerhimmels über den Kornfeldern und die sturmgepeitschten Wolken, die sich dräuend über den Berglehnen zusammenballten, studierte, wird er niemals sein Skizzenbuch vergessen haben, zuweilen nahm er auch Staffelei und Malkasten mit.[1] Dürer hat seine landschaftlichen Studien in Wald und Feld, dann in Tyrol, auf seinen Reisen in Italien und in den Niederlanden gesammelt. Jan van Scorel wandelte nach überstandenem Wochendienst Sonntags in den «lustigen Bosch», um Bäume zu malen, die von denen der anderen Maler sehr verschieden waren. Justi[2] sagt sehr zutreffend von ihm, dass man es seinen Landschaften ansieht, dass bei ihm Detailstudien aus dem Pflanzenreich — wie bei jedem ächten Landschafter — eine Jugendpassion gewesen sein müssen. Ferner ist aber für uns von Wichtigkeit, dass sich Scorel einer Gesellschaft von Pilgern anschloss, um nach Palästina zu reisen. Mit seinem Malergeräth ausgerüstet, sammelte er landschaftliche Studien an den Küsten und auf den Inseln des Mittelmeeres und dann im Morgenlande.

Je näher wir der Neuzeit gelangen, desto weniger selten werden Künstlerreisen und landschaftliche Skizzenbücher. Das Skizzenbuch Adam Elsheimers (im Städel'schen Institut in Frankfurt) erbringt den Beweis, dass der Meister die Erinnerungen

---

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Tizian. Deutsche Ausgabe von M. Jordan, 1877. S. 325 ff.
[2] Jahrbücher der preuss. Kunstsammlungen 1881. S. 195.

an seine einsamen Wanderungen in der Umgebung Roms rasch hinzuwerfen pflegte: namentlich das Motiv ist bei aller Flüchtigkeit immer treffend gegeben.

Von van Goyen wissen wir, dass er ganz Holland mit dem Skizzenbuch in der Hand durchwanderte, um der Natur die Motive zu seinen zahlreichen stimmungsvollen Bildern abzulauschen.

Die Naturstudien Claude Lorrains führen uns in seinen künstlerischen Charakter am besten ein: in seinen Baumstudien, in denen er die Parthien des Laubes in Licht und Schatten in bestimmten Formen auseinander hält, erzielt er meist malerische Wirkung. In seinen übrigen Skizzen wiederholt sich meist der formale Inhalt: mit Vorliebe zeichnet er einen kleinen See, hohe Bäume, dichte Gebüsche, eine antike Tempelruine, Berge, fliehende Wolken.

Von Rembrandt wissen wir, dass er landschaftliche Studien auf das Papier hinwarf, wo er ging und stand, und diese Zeichnungen geben treu und naiv den landschaftlichen Charakter seines Heimathlandes wieder.

Landschaftliche Studien finden wir auch bei Rubens und zwar ist hier sein ganzer künstlerischer Charakter ausgeprägt: seine Wucht in der Auffassung und in der Zeichnung, die sich am liebsten in knorrigen, verwachsenen Bäumen, in ernst düsterer Stimmung äussert.

Es ist nun nicht ohne Interesse, zu verfolgen, wie diese Künstler ihre technischen Hilfsmittel wählen: schon in der Skizze kündigt sich in vielen Fällen an, ob sie als Behelf bei der malerischen Ausführung bestimmt ist oder nicht.

Zum eiligen Festhalten der charakteristischen Hauptlinien einer Landschaft dient den niederländischen und deutschen Malern des 15. Jahrhunderts der Silberstift, der allerdings nicht im Stande ist, eine tonige Wirkung herbeizuführen. Kräftigere Effekte erzielt die Anwendung des Gänsekiels, dann der Schwanen- und Rohrfeder, bei welcher je nach den benutzten Farbstoffen sich die Wirkung der Federzeichnung mehr oder weniger malerisch gestaltet. Nicht selten — namentlich im 17. Jahrhundert — dient zur Erhöhung der malerischen Wirkung die Ueberarbeitung der Federzeichnung mit dem Pinsel.

Als landschaftliche Skizziertechnik behauptet auch die mit dem Pinsel ausgeführte Tuschzeichnung in Wasser- oder Deckfarben einen hervorragenden Rang: allerdings pflegt man diese Aquarelle und Gouachen bereits zu den durchgeführten malerischen Kunstwerken zu zählen, aber man sollte nicht vergessen, dass eine Farben- oder Beleuchtungsstudie durch den Goldrahmen noch nicht zum Gemälde wird. Deshalb darf auch selbst das Aquarell, das uns noch kurz beschäftigen wird, hier aufgeführt werden, weil es Gelegenheit zu schnellem Festhalten einer Ansicht bietet. Freilich hat auch das Aquarell seine Entwicklungsgeschichte, die mit dem Schokoladenton des alten Aquarells beginnt und mit dem bildmässigen, tieftönigen Aquarell, das auch Deckfarbe zur Verstärkung seiner Wirkung erhält, schliesst, das die Sonne in breiten Massen festzuhalten und Luft in die Landschaft zu bringen vermag.

Es ist fast bei all den erwähnten älteren Meistern schon in der Studie eine pointierte Subjek-

tivität vorhanden. Aber dabei wird doch in der Regel der einfache, harmlose Alltagsausdruck der Natur wiedergegeben. Schon hier kann sich allerdings die Verbindung des Harmlosen mit dem Genialen vollziehen, wie wir dies namentlich bei den Holländern häufig finden.

Anders verhält es sich mit den Studien aus der Tropenwelt. Wohl wissen wir bereits von Jan van Scorel, dass er im Morgenlande landschaftliche Studien sammelte, aber vor der Mitte des 17. Jahrhunderts lässt sich kein Meister nachweisen, der den individuellen Charakter der heissen Zone aufgefasst hätte. Frans Jansz Post dürfte wohl der erste sein, der brasilianische Landschaften malte. Den wenigen Beispielen physiognomischer Naturbetrachtung folgten bis zu Cooks zweiter Weltumseglung nur wenige begabte Künstler. In England blühte namentlich im 18. Jahrhundert die Gilde der Topographen, der Maler der interessanten Gegenden, die die Begleiter der Reisenden waren, die Schilderungen der Dichter verbildlichten und die Entdeckungen der Geographen dem Schaubedürfniss der Nation zurechtlegten.

Dazu kam noch, dass Alexander von Humboldt in seinem «Kosmos» darauf hinwies, welch ein unabsehbares Feld der Landschaftsmalerei zwischen den Wendekreisen beider Continente oder in der Inselwelt von Sumatra, Borneo und der Philippinen zu eröffnen ist. «Skizzen, in Angesicht der Naturscenen gemalt, können allein dazu leiten, den Charakter ferner Weltgegenden, nach der Rückkehr, in ausgeführten Landschaften wiederzugeben; sie werden es um so vollkommener thun, als neben denselben der begeisterte Künst-

ler zugleich eine grosse Zahl einzelner Studien von Baumgipfeln, wohlbelaubten, blüthenreichen, fruchtbehangenen Zweigen, von umgestürzten Stämmen, die mit Pothos und Orchideen bedeckt sind, von Felsen, Uferstücken und Theilen des Waldbodens, nach der Natur in freier Luft gezeichnet oder gemalt hat.»[1]

Und in der That fand mancher Maler unter dem leuchtenden Himmel der tropischen Zone das wahre Feld seines Talentes.

Alles was nur irgend ins Landschaftliche einschlug, wurde nun Gegenstand des Studiums: neben den Erd- und Pflanzenbildungen namentlich die Menschen und Thiere des Morgenlandes, die Karawanenzüge mit ihren Kamelen und Pferden, wie sie sich unter den Palmen und auf dem verbrannten Boden Arabiens begegneten.

Und auf diese Weise wurde auch mit dem Pinsel und der Farbe die Natur Kleinasiens, von der man bisher nur eine märchenhafte Vorstellung gehabt, in ihrer Realität erschlossen und ebenso Stadt und Land von Aegypten in seiner dem europäischen Auge ungewohnten Lichtfülle.

Einige Zeit schien sogar die Vorliebe für den Orient mit seinen malerischen Fellahs, Palmen und Minarets, wie das Fremdartige und Seltsame ferner Länderstriche überhaupt, die heimische Natur in den Hintergrund drängen zu wollen und ein Haschen nach übertriebenem Glanz und Effekt schien an die Stelle des poetischen Gefühls zu treten.

Doch eröffnete ein gesunder Realismus wieder

[1] Kosmos, II. Band, S. 87 ff.

einen tieferen Blick in das geheimnissvolle Weben und Wirken der Natur. Mit ihm kehrte auch das Streben in die Kunst ein, die Natur unmittelbar in allen ihren Erscheinungen festzuhalten, nur das zu malen, was und wie es das Malerauge gesehen.

Wir könnten mit gutem Grunde von einer Rückkehr zur alten Methode sprechen, denn Dürer z. B. ist in seinen landschaftlichen Studien nur der Naturerscheinung nachgegangen, wie uns seine rauhen Felsabhänge, seine kantenreichen Bruchwände, seine alten Baumstämme überzeugend beweisen.

In der Naturstudie wird sich eines Meisters individuelles Verhältniss seiner Kunst zur Natur immer am freiesten und schärfsten äussern, sein Streben nach Naturtreue am zwanglosesten entfalten. Das Gebiet der Naturstudie ist daher ein unendlich weites, weil aber im feurigen Ungestüm der Skizze Aphoristisches, Fragmentarisches, Halbangedeutetes, kurz Alles erlaubt ist, um den Gedanken zu stenographieren, so sollte hier auch der einzige Boden für «Experimente» jeglicher Art sein; denn diese sind ihrem ganzen Wesen nach dem Studien-, nicht dem Bildcharakter entsprechend. «Entwirf mit Feuer», mahnte Winckelmann, «doch führe mit Phlegma aus»; ricordati, ch'impari prima la diligenza, che la prestezza, sagt Lionardo. Und in der That finden wir, dass in richtiger Erkenntniss der Aufgabe der Studie früher gewisse Motive, Erscheinungen und Stimmungen in der Natur ausschliesslich auf diese Weise behandelt wurden, ohne für den Kenner dadurch an intimen künstlerischen Reiz einzubüssen.

Schon Dürer hatte dem Landschaftsmaler auch für die Technik der Studie den rechten Weg gewiesen. Die mehr epigrammatische als ausgeführte, überhaupt indirekte Weise, die in der Aquarellmalerei liegt, hat immer den Blick für die Gesammtwirkung offener gehalten und auch malerische Feinheiten wesentlich begünstigt.

Namentlich in England ist das Studium der Landschaftsmalerei mit der Aquarellmalerei stets Hand in Hand gegangen. Aber in Italien lernten die Deutschen zumeist erst die Bedeutung des Malens mit Wasserfarben würdigen, die durch sie erreichbare Sicherheit im Skizzieren, in Festhaltung der Stimmungswerthe.[1]

Die Aquarellmalerei konnte so auf das Leben und die Frische des Oelbildes zurückwirken. Sie bietet uns meist träumerische Blicke in die Natur, versucht es aber auch mit den Eigenthümlichkeiten des Oelbildes, seinen Tiefen und seiner körperlichen Kraft zu wetteifern.

Die Aquarellstudie hat, was man auch zum Nachtheile «der an sich so leichten und armseligen Kunstart der gefärbten Zeichnung» sagen kann, auch ihr Verdienst daran, dass die deutsche und nordische Natur in ihren malerischen Situationen bekannt geworden ist und Ansichten der Gegenden aller Welttheile und Himmelsstriche wenigstens die allgemeine Beschaffenheit der dortigen Landschaften uns vor Augen führen; — wir haben das der Richtung der zu Naturstudien im umfassendsten Sinne geneigten Aquarellmalerei zu danken.

---

[1] Vgl. C. Gurlitt, Internat. Kunstausstellung z. Berlin 1891. S. 129.

Diese umfassenden Studien, welche der künstlerisch-wissenschaftlichen Richtung angehören, waren auch trefflich geeignet, der erfindenden Phantasie das reichste Material zu liefern, um eigenthümliche Schöpfungen zu gestalten, da sie zugleich das Allgemeine und das Speciellste ins Auge fassten.

Aber es ist nur für die Studie genügend, wenn der Landschafter malerische Punkte aufsucht, welche den besonderen Charakter des Landes deutlich aussprechen, ja welche dem Gemüth eine entschiedene Stimmung mittheilen, es ist für das Bild ungenügend, selbst wenn der Maler sie mit Wahrheit und frappanter Wirkung darstellt.

Der Landschafter soll in seinen ausgeführten Werken Gegenden und doch keine Prospekte, Wirklichkeiten und doch Compositionen bieten.

Die Erscheinungen der Natur an solchen malerischen Punkten sind aber auch nur, wie bereits angedeutet, flüchtige Momente, welche wohl der Geist auf einmal und im Ganzen zu erfassen und in seinem Gedächtnisse zu bewahren im Stande ist, welche aber die Hand mit der grössten Fertigkeit und Flüchtigkeit nachzubilden nicht vermag. Während der Künstler zeichnet, bietet sich ihm in jedem Augenblicke eine andere Scene, je nachdem Licht- und Luft-Effekte wechseln. Doch die Blitzesschnelligkeit des Blickes sammelt das Einzelne zu einem harmonischen Ganzen und als ein solches muss die Landschaft, wenngleich ein wahrer Proteus, in jedem Momente wie ein vollendetes Gemälde vor einem geübten Seher liegen.

So schufen die älteren Meister: sie erfassten eine landschaftliche Idee, wie der Musiker eine musi-

kalische und führten sie mit Hülfe der Wirklichkeit durch. Den modernen realistischen Landschaftsmaler ficht nun die Idee, die Wahl seines Gegenstandes wenig an: der «malerische Punkt» ist ihm ein glücklich überwundener Standpunkt. Ein nacktes Stück Feld, wenn nur die Schollen vor Frische dampfen, dünne und kahle Bäume, wenn nur der Thau von ihren Blättern tropft, eintönige, leere, fahle Dünen, spinatfarbige Wiesen — das sind ungefähr die Objekte der modernen, namentlich der französischen realistischen Landschaftsmalerei.

Diese Kunst, durch welche die Leinwand zum Spiegel für die Natur wird, dem es völlig gleichgültig ist, was er abspiegelt, wollte den Beweis erbringen, dass Landschaftsmotive trotz des Mangels an Schönheit schön und mit einer Wahrheit gemalt sein können, dass wir nicht nur zu sehen, sondern zu hören, zu fühlen glauben. Sie wollte dem Beschauer die Natur, die verachtete, weil unbedeutende Natur, die kleinen vergessenen Erdenwinkel durch den Zauber der Palette nahe bringen. Sie verzichtete auf landschaftliche Reichthümer, auf weite Horizonte, auf wechselvolle Gebirge und auf lebendige Wasserfälle, sie wollte mit einem Worte zeigen, dass die Landschaft die Idealität missen kann. Und die Kartoffelfelder der Heide traten in Konkurrenz mit dem Golf von Neapel.

Weit verschieden von dieser Auffassung der «Virtuosen» ist jene, welche möglichst einfache, aber poetische Motive bevorzugt, aber gerade in ihrer Wesenheit erfasst, mehr die Gedankenkonsequenz im Bau der Natur, als ihre panoramische Schönheit, mehr die zusammenfühlende Einheit,

die durch Schwere, Licht und Organismus ihre Züge verbindet.

Tausende würden an solchen Motiven achtlos vorübergehen, aber die Aufgabe des Künstlers ist es, auch da, wo der Himmel die gewöhnliche Mischung von Wolken und Blau zeigt, wo keine Schattenmassen Gegensätze bilden, wo keine Linie, keine Form, kein Verhältniss hervorstechend ist, den anspruchslosen Gegenstand so darzustellen, dass uns das Bild fesselt durch seine Lösung der Aufgaben der Zeichnung, Färbung und Perspektive, wie dies die Bilder der alten Holländer zu thun vermögen.

In unserem elektrisch bewegten Leben vermag den abgehetzten Culturmenschen ein Werk, das seine Anmuth in dem treu und zart nachgefühlten Gedankengang einfacher Natur hat, das auch minder gespannten Tönen Reiz und Tiefe giebt, am meisten zu beruhigen und zu trösten.

Und so erklärt sich denn daraus nicht nur unsere Vorliebe für die Holländer, sondern auch die Geringschätzung des «interessanten Motivs», das heisst der formalen Disposition, welche der modernen landschaftlichen Richtung eigen ist, die als Ersatz dafür Luft und Licht betrachtet und die eine Wirkung des Lichtes, des Tons, einen Ausblick in irgend ein Stück Erde als eine Zusammenstellung von Farben so wiedergibt, dass man sehr wenig von dem Gegenstand erkennen kann, so wenig, «wie wir es in der Natur auf den ersten Blick vermögen».[1] Dabei ist nun zu bedenken, dass in der Landschaft der blaue Aether, das dunkle Gebirge,

[1] C. Gurlitt in Westermanns Monatshefte. 1896. S. 203.

der grüne Wald, die saftige Wiese, eine Summe von Natureigenschaften ausmachen, welche in ihren Bestandtheilen lange von uns erkannt und empfunden waren, ehe sich dem Auge Gelegenheit bot, sie in zufälliger Verbindung aufs Neue zu erblicken. Helmholtz betonte deshalb gelegentlich mit Recht, dass der Künstler eigentlich mit der momentanen Betrachtung nicht auskommt. «Er braucht Vergangenheitsbilder, die in seinem Anschauungsvermögen gesammelt und in seiner Erfahrung befestigt worden sind. Die Erfahrung ist das von den Beobachtungen Abgezogene, das stetig Wiederkehrende, das Gesetzmässige, kurz das Typische».

Der Landschafter sollte also doch in den Inhalt des Motivs den Hauptwerth des Bildes legen, selbstverständlich nicht in den materiellen Inhalt, sondern in den künstlerischen. Dieser Inhalt des Motivs sollte in jedem Falle völlig klar und den Sinnen verständlich sein und darum der Natur in der Erscheinung möglichst gleichkommen. Diese äussere Erscheinung muss aber derart sein, dass der Idee des Ganzen kein Eintrag geschieht, sie muss auch im Detail dem Gesetze der Harmonie sich unterordnen. Das Detail wird deshalb nur insoweit naturalistische Behandlung erfahren dürfen, als es die Totalwirkung erlaubt. Dem feinen Künstlergefühle ist hier, wo es keine algebraische Formel giebt, ein grosser, freier Spielraum zugewiesen, bei dem die Grenzscheide des künstlerisch Erlaubten nur durch das Motiv selbst bestimmt werden kann. Das Gefühl für poetische Auffassung ist wohl vielen Landschaftern eigen, aber es mangelt ihnen eben die Kraft der poeti-

schen Schilderung, jene dem Innern entstammende Bildung der Künstlerseele, die sich in der Feinheit der Erfassung des Gegenstandes wie in der Ausprägung der harmonischen, aber zugleich realistischen Details äussert und die wir in den genialen Schöpfungen eines Böcklin, Thoma, Klinger u. A. mit Freuden entdecken.

Jeder zu weit gehende Naturalismus zerstört die lebendige, belebende Kraft der Phantasie. Und die Phantasie hat in der Kunst die nämliche Bedeutung, wie das Feuer im Innern unseres Erdballs. Erlischt es, so erstirbt die Oberfläche und alles Leben findet sein Ende. Hat der Naturalismus im Kunstwerk die Phantasie getödtet, so wird die Schöpfung nicht lebensfrisch auf Geist und Herz wirken können.

> Non satis est pulchra poemata, dulcia sunto
> Et, quocunque volent, animum auditoris agunto

sagt Horaz im Tone eines Gesetzgebers.

Das Studium nach der Natur, das sich nicht nur mit dem allgemeinen Gesicht der Landschaft, sondern wohl auch mit dem geologischen und klimatischen Charakter vertraut machen kann, der die landschaftlichen Formationen in verschiedenen Ländern und Gegenden unterscheidet, wird dem echten Künstler die Mittel an die Hand geben, seine Phantasie ausdrucksfähig zu machen, seinen Ideen die lauterste Verkörperung für die Sinne zu ermöglichen. Ist die Entstehung eines Kunstwerkes auch einer zufälligen Studie zu verdanken, so darf durch eine solche die Phantasie doch nicht von vornherein beschränkt und gelähmt werden. Die Aufgabe der Studie sollte es vielmehr sein,

als Mittlerin zu walten: sie sollte mithelfen, das Gebilde der Phantasie in die Fesseln der Darstellung zu schlagen.

Der gute Landschafter strebt immer in der Studie eine grosse Erscheinung im Wurf des Motivs und im Formeninhalt an: er wird auch das Licht der Landschaft und ihre Eigenart festzuhalten wissen.

Er wird aber eitler Selbstüberschätzung und frevelhaften Uebermuthes dann geziehen werden, wenn er es wagen sollte, die Natur zu «verbessern», d. h. mit Hülfe seiner Studien zu componieren, wie Rottmann ein gegebenes Naturmotiv rythmisch zu läutern, um es zu seinem eigenen Ideal zu erhöhen.

Die Binsenwahrheit, dass Gott die Natur schön genug gemacht hat, tönt ihm von allen Seiten entgegen. Und weil sie schön ist, soll er sie malen, wie er sie gerade sieht. Leidet aber die herrliche Gottesnatur wirklich darunter, wenn sich der Maler so setzt, dass die sinkende Sonne eine schöne Baumparthie bestreicht, damit alle Farben tiefe und warme Töne erhalten? Leidet sie darunter, wenn der Maler linienschöne Parthien auswählt und dieselben kräftig beleuchtet?

Und ist es wirklich ebenso unwahr als frevelhaft, zu behaupten, dass der Landschafter nur in sehr seltenen Fällen in der Natur ein Motiv findet, welches schon harmonisch als Ganzes wirkt, also die Gestaltung eines Bildes zeigt? Ist ferner die Beobachtung so irrig, dass sich bei dem Landschafter, der doch einmal ein solches Motiv gefunden zu haben glaubt, wenn er es als Bild ausführt, nicht die Liebe des Schöpfers, sondern

nur die Aengstlichkeit des Copisten regen und bemerkbar machen wird?

Man wird hier einwenden, ähnliche Anschauungen habe bereits Alison in seinem Essay on Taste kundgegeben; man wird einwenden es seien veraltete idealistische Anschauungen, die den Standpunkt vertreten, «dass das Abschreiben der Natur nie ein Werk hervorbringen könne, welches das Herz des Beschauers erwärme», aber in der richtigen Grenze werden sie doch den Sieg über den Modegeschmack noch davontragen.

Der echte Künstler wird, da Copieren nicht gleichbedeutend mit Erkennen der Natur ist, schon in der Studie eine wirkliche Natur in allen ihren Theilen abwägen und mit ihr verfahren, als könnte das Gewordene, Unveränderliche ein Gegenstand seiner Composition werden. Er wird, wenn er sich auch noch so treu an das Licht, die Frische und Eigenart der Natur hält, doch dazu oder davon thun, was Kurzsichtige ironisch «verbessern» heissen.

Er wird aber auch diejenigen Arbeiten, die er schon als Ganzes nach der Natur fertigte, ebenfalls als nichts anderes denn als Studien behandeln, er wird nur diejenigen Motive zur Ausführung bringen, welche der Begeisterung seiner Seele entstammen, die sein eigen, sein selbst sind. In diesen Bildern aber wird er über eine Sprache gebieten, die jedem Gebildeten verständlich ist, während in jenen wohl immer eine gewisse kalte Aeusserlichkeit den vollen Genuss beeinträchtigen wird.

So sollte also die Naturstudie immer eine künstlerische Nothwendigkeit bleiben, weil sie die

Grundlage für die «Uebersetzung», die Umformung des Motivs bietet. Der grosse Meister, der eine Naturstudie wie die photographische Aufnahme eines flüchtigen Momentes aus der Natur behandelt, wird ihr bei der Ausführung niemals sklavisch folgen, sondern aus der Summe der Erscheinungen das zeugende Grundprinzip erlauschen und in freier Verwendung des von der Natur dargebotenen Materials Werke schaffen, in welchen eine ähnliche strenge Folgerichtigkeit zur Erscheinung gelangt.

Die photographische Aufnahme hat sich, wie ich damit unbedenklich zugestehe, der künstlerischen Arbeit in vielen Fällen ungemein vortheilhaft erwiesen. Ihr verdankt sie zum grossen Theil die Feinheit der Beobachtung alles Bewegten, die genaue Abschätzung der Töne und Lichtwerthe, die ungemeine Verfeinerung der Farbenskala. Aber andererseits dürfen wir den Schaden, den die Photographie angerichtet, nicht vergessen. Sie hat den gesunden Sinn für die innere Proportion der dargestellten Dinge zerstört. Wie nämlich im photographischen Bilde Hauptsache und Nebensache gleichwerthig nebeneinander stehen und das Nebensächliche ungebührlich betont wird, so hat sich auch die Malerei daran gewöhnt, zwischen der Bedeutung der Dinge keinen Unterschied zu machen. Aber eigentlich sollte die Photographie lediglich als Studienmaterial betrachtet werden; niemals sollte eine ausgeführte Landschaft den Eindruck erwecken, als sei sie nach einer Photographie angelegt und gemalt.

Dieser Anschauung kann ja wohl entgegnet

werden, dass mit dem mühelosen Erlangen eines Ausschnittes der Naturwirklichkeit das mühevolle Componieren nach der Natur als ein glücklich überwundener Standpunkt betrachtet und alle Aufmerksamkeit dem Licht- und Farbenproblem zugewendet werden könnte. Aber diese scheinbare Errungenschaft ist doch nichts anderes als ein unseliges Danaergeschenk. Karl Stauffer[1] hat dies klar gefühlt, als er ausrief: «O deutsche Kunst, was ist aus dir geworden! Dein edles Haupt, den Sitz so wunderbarer, herrlicher Gedanken haben sie ausgehöhlt und das köstliche Gehirn an die Wand geworfen, wo es noch klebt. Deine blauen Augen, die Spiegelfenster deiner Seele, haben sie dir ausgestochen und den Hunden vorgeworfen zum Frass; in die leeren Höhlen haben sie dann eine Maschine eingesetzt, die sie Momentapparat nennen, und Vater, vergieb ihnen, womit sie glauben, die Sterne reichlich ersetzt zu haben, welche du vom Himmel brachtest in deiner Barmherzigkeit, um unsere Finsterniss ein wenig damit zu erleuchten.»

Wir werden über diese geistige Leere, welche durch die Zugrundelegung eines photographischen Ausschnittes dem Bilde nothwendig verliehen wird, meist mit der Versicherung hinweggetröstet, dass sich unser malerisches Erkennen auch an dem einfachsten Gegenstande wesentlich bereichern lasse.

Ist es aber wirklich lediglich «Einfachheit der Anschauung, Einfachheit des Themas», das die Modernen anstreben?

Die Gegenstände freilich, welche die Landschafter

[1] Brahm, Karl Stauffer. Bern. S. 304.

«malerisch geniessbar» zu machen suchen, die Fruchtfelder, Wiesen, Feldwege, Uferabhänge, Rübenfelder, Dorfgassen und Regenpfützen lassen an sich an Einfachheit nichts zu wünschen übrig, aber das Gefühl für das «Intime» sollte doch angesichts solcher Gegenstände erst recht auf eine Vertiefung in die Natur hinarbeiten und nicht ausschliesslich an einem technisch höchst anspruchsvollen aber geistig anspruchslosen Experimentieren Genüge finden.

Der skizzenhaft formlose Charakter dieser modernen Werke der «Paysage intime» ist nämlich keineswegs die Folge eines genialflüchtigen Hinwerfens, sondern er verbirgt eben jenes mühevolle Experimentieren hinter den zahlreichen Farbenlagen, die bis zum Relief pastos so lange übereinander gedeckt sind, bis die beabsichtigte Wirkung erreicht ist.

Dieser skizzenhafte Charakter ausgeführter Schöpfungen ist aber ungemein bezeichnend: er ist ursprünglich das charakteristische Wahrzeichen der landschaftlichen Studie. Die Studie verträgt niemals eine weitergehende Ausführung, weil eine solche immer die innere Unzulänglichkeit des Bildmotivs aufdecken müsste. Diese Unzulänglichkeit, welche den Laien nur selten oder gar nicht zum Genusse solcher Arbeiten einladet, lag bis vor kurzem ausschliesslich im Begriff der Studie: erst die jüngste Schule hat auch Atelierprobleme als vollwerthige Bilder zur Geltung zu bringen gesucht und damit das Verhältniss wesentlich verrückt. Eine Eigenthümlichkeit der Studie aber ist es, dass sie trotz ihrer Unzulänglichkeit, wie bereits betont wurde, künstlerisch wirken

kann. Und zwar deshalb, weil die Quintessenz der Erscheinung und Stimmung schon in der Studie festgehalten sein muss: die Pointe des landschaftlichen Motivs muss die künstlerische Auffassung sofort bei der Anlage der Studie erfassen.

Und nur deshalb erscheinen uns die Skizzen der alten Meister so riesenhaft, weil sie, gleichsam organisch tüchtig geschaffen, bis auf die letzte Faser noch Lebenszeichen von sich geben.

Auch in den Studien vieler moderner Landschafter spricht sich eine ganz ungewöhnliche schöpferische Begabung aus. Wir finden hier nicht selten wunderbar schön erfasste Motive, aber in den Oelbildern derselben Meister mangelt oft eine wahre und erfreuende Harmonie, eine malerisch gerundete Erscheinung.

Wir haben für dieses Zurückbleiben der bildmässigen Ausführung hinter der Studie zwei Erklärungen. Bei den Meistern aus dem Anfange unseres Jahrhunderts war es zwar bereits Gebrauch, Studien nach der Natur zu machen, nachdem man dieselbe lange genug durch die Brillen und Tinten älterer Meister gesehen hatte, wenn aber diese Meister an die Ausführung ihrer Bilder gingen, dann glaubten sie die auf unmittelbare Naturanschauung gegründeten Studien nicht zu Rathe ziehen zu sollen und kehrten lieber zur herrschenden Manier und zu den gleichsam canonischen Werken eines Claude u. a. zurück, wie dies Hackert in seinem Brief an Goethe vom 4. März 1806 bei dem französischen Landschafter D. Boguet tadelt.

Bei einer grossen Anzahl der Landschafter der modernsten Schule ist es aber herkömmlich, von allen langvererbten canonischen Compositionsre-

geln abzuweichen und die in der freien Natur gemalten Studien, mögen sie die Natur am Tag oder Abend, bei grellem Sonnenschein oder im Halbdunkel darstellen, sofort als Bilder zu verwenden, ohne die Natur irgendwie zu verändern, zu «verbessern». Die modernen Landschafter, welche es nicht auf den einzelnen Baum oder das einzelne Stück Vordergrund, sondern auf das allgemeine Gesicht der Landschaft, auf ihr Licht, ihre Frische, ihre Eigenart absehen,[1] thuen sich gerne darauf viel zu gute und betrachten die strenge Unterscheidung zwischen Studie und Bild als eine lächerliche Pedanterie der älteren Meister. Sie entwerfen und führen aus zu gleicher Zeit, indem sie ihre Leinwand mit breiten und kräftigen Tuschen bedecken. Die Landschaft der modernen Richtung verfolgt nur das eine Ziel, «studienmässig» wahr zu sein. Darum stossen wir auf so viele Schöpfungen, die nichts anderes sind und sein wollen als Abschriften der Aussenseite der Natur und die sich mit dem Satze zu decken versuchen: «Die Skizze ist die Offenbarung, also auch die Vollendung.»

[1] Vgl. Corn. Gurlitt, Die internationale Kunstausstellung in Berlin 1891. S. 62.

FORM UND INHALT.

Die Landschaft trat im Gemälde an die Stelle einer schmückenden Flächendekoration: der abstrakte Goldgrund des Mittelalters musste dem freien Blick in die Natur, der Darstellung von Himmel und Erde weichen, als man zur Anschauung vorgedrungen war, dass historische Scenen — im weitesten Sinne des Wortes — die sich unter freiem Himmel abspielen, eines landschaftlichen Hintergrundes bedürfen. Es bedurfte aber langer Zeit, ehe die neugewonnene dritte Dimension, die Tiefe, gleichberechtigt in der Anschauung der Künstler wirkte.

Die Landschaftsmalerei unterscheidet naturgemäss zwei Arten von Perspektive: die Linearperspektive und die Farbenperspektive, identisch mit der Luftperspektive.

In der Landschaftsmalerei ist es aber in vielen Fällen ebenso unmöglich, alle Formen nach einem bestimmten Gesetze der Linearperspektive mathematisch zu konstruieren, wie dies bei der

Luftperspektive im Bereiche der Möglichkeit liegt. Es muss also das Gefühl für Linear- und Luftperspektive dem Landschafter in so hohem Grade geistiges und künstlerisches Eigenthum geworden sein, dass er selbst «mit feinem Leben die Lücken auszufüllen vermag, welche die Mathematik der komplicierten Wahrheit gegenüber leergelassen hat».[1]

Die erste Frage muss der Grösse des Bildes gelten; denn gerade bei dem Landschaftsbilde ist die räumliche Ausdehnung, die ein Künstler dem Bilde gibt, von hoher Bedeutung.

Im Allgemeinen ist nun die Möglichkeit einer freieren Behandlung bei kleinerem Formate in höherem Grade vorhanden, als bei grösserem Format, das gewöhnlich auch eine Menge leerer Flächen im Gefolge hat.

Die Landschaft gewinnt überhaupt selten durch Vergrösserung; denn die einzelnen Dinge darauf interessieren uns nicht in dem Grade, dass ein mehr ausgeführtes Detail die geistige Wirkung bedeutend verstärken könnte. Die Einheit des Ganzen aber wird leicht locker und der Eindruck geschwächt, wenn es weiter ausgedehnt wird. Eine grössere Ausdehnung verlangt auch nothwendig Schönheit und Erhabenheit der Form. Denken wir uns nur — ich vermeide absichtlich naheliegende, moderne Beispiele — einen Bettler von Gerard Dow in der Grösse eines Propheten von Michelangelo, so wird das Gesagte klar.

Wichtiger als das Format des Landschaftsbildes

---

[1] M. Unger, Das Wesen der Malerei. Leipzig 1851. S. 397.

ist aber für seine Grösse und Weite der künstlerische Bau desselben, das Gefühl für das Gleichgewicht der Massen: darüber, wie seine räumliche Ausdehnung dem Auge erscheint, entscheidet ausschliesslich, wie das Bild malerisch Masse, Lichtvertheilung und Linie zeigt. Rembrandt und die französischen und deutschen Intimisten beginnen nicht mit dem Vordergrunde, sondern steigen erst in einiger Entfernung von der unteren Linie des Rahmens zur rechten Bedeutung auf. Der flache Vordergrund ist da meist sehr unbedeutend. Ist aber die Verbindung von einem derben, in der Linie auffällig grossen Vordergrund zum Mittelgrund und zur Ferne nur gering, ist der «Sprung» zu unvermittelt, so leidet die Ausdehnung des Bildes darunter: der Eindruck eines grösseren und weiteren Bildes würde erweckt werden, wenn der Mittelgrund räumlich mehr Begünstigung erfahren hätte. Wie eine kleine Terrainwelle geschickt benützt werden kann, um einen malerischen Contrast zwischen dem unebenen, belebten Vordergrund und dem flachen Hintergrunde, der in den bewölkten Himmel ohne deutliche Scheidelinie übergeht, wirksam darzustellen, zeigt eine Reihe moderner Landschaftsstudien.

Ein charakteristisches Beispiel dagegen, wie die Wirkung einer sonst prächtig behandelten Ferne beeinträchtigt werden kann, zeigt ein Bild von Nik. Poussin (Galerie Sciarra). Hier ist es nämlich ein unschöner Vordergrund mit ungemein grossen Säulen und Quaderresten, welcher die Ferne in ihrer Wirkung wesentlich schwächt.

Die Landschaft wird aber immer grösser und weiter, wenn der Mittelgrund räumlich entsprechend

bedacht ist. Die altflandrischen Meister erblickten deshalb auch im Mittelgrunde den eigentlichen Raum für die Staffage.

Besonders ist die Ansetzung des Horizontes von grosser Bedeutung, das heisst die richtige Behandlung des Verhältnisses zwischen Luft und Terrain; dieses Tonverhältniss sollte immer die Tonwerthe überzeugend wiedergeben. Hat das Bild einen hohen Horizont bei einer grossen Wasserfläche, so ist dadurch von der Entfernung genommen und die beabsichtigte flache Wirkung beeinträchtigt. Ein niederer Horizont gestaltet immer den Vordergrund gedrängter und die Luft höher: es wird also durch ihn das Bild und seine Verhältnisse wirksamer und interessanter. Die hohe Anlage der Horizontlinie ist übrigens eine der viel nachgeahmten Neuerungen der modernen naturalistischen Landschaftsmaler.

Verfolgen wir aber vor allem die historische Entwicklung vom ersten perspektivischen Gefühl bis zum perspektivischen Gesetz! Bei Giotto ist die Linearperspektive noch ausserordentlich mangelhaft: es fehlt ihm noch die Erkenntniss von der Nothwendigkeit eines bestimmten Abstands- und Augenpunktes. Seine Landschaften bestehen aus ziemlich conventionellen Felsen, über welche einzelne Blumen, Gräser und Bäume verstreut sind.

Felsgebirge in reicher Abstufung, landschaftliche Gründe mit Seen und Gebirgen treten uns aber bereits im Camposanto zu Pisa entgegen und künden nicht nur von einem entwickelteren Naturstudium, sondern auch von einer besseren Beherrschung der Perspektive.

Während aber die späteren Giottisten in ihren landschaftlichen Gründen nach einem Reichthum suchten, mit welchem ihre beschränkte Kenntniss der Natur nicht Schritt zu halten vermochte, begegnen uns in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bereits Künstler, deren Streben darauf gerichtet ist, die Linearperspektive, welche bis dahin nur von ungefähr Anwendung gefunden hatte, auf ihre Gesetze zurückzuführen — ein Streben, welches durch die Studien Brunellescos mächtig gefördert worden war.

Den Italienern derselben Zeit gebührt auch der Ruhm, zuerst zu einem vollen Verständniss der Perspektive, zu einer Wiedergabe der grossen Hauptlinien der Erdoberfläche und zu einer richtigen Vertheilung der Massen gelangt zu sein,[1] wenn auch die Florentiner sich häufig mit eintönigen Grundflächen begnügten, denen landschaftliche Motive in Deckfarbe mit sattem Auftrag eingezeichnet wurden.

Vielleicht schon vor 1420 hat sich Paolo Uccelli von der alten Tradition zu befreien verstanden; er hat ohne Zweifel Masaccio den Weg gezeigt, der über die nur andeutende Art der Landschaftsdarstellung, wie wir sie bei Giotto und seiner Schule kennen lernten, hinausführte. An die genannten beiden Meister schliesst sich Filippino Lippi an, der nicht nur die Anwendung der Linienperspektive versteht, sondern auch gewissermassen schon eine Vorahnung der Luftperspektive und ein ungewöhnliches Verständniss für die Schön-

[1] Vgl. K. Wörmann, Kirchenlandschaften im «Rep. für Kunstwissenschaft». XIII. Bd. 1890. S. 343.

heit landschaftlicher Hintergründe und ihre Bedeutung als Stimmungsobjekt zeigt.

Es ist dann namentlich Piero di Benedetto degli Franceschi, dessen perspektivische Kenntnisse seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in ganz Italien auf die Malerei einwirkten und in erster Linie der natürlichen Anordnung der landschaftlichen Gründe in der kirchlichen Wandmalerei zu gute kamen.

Piero zählt mit Uccelli zu den Künstlern, welche an der wissenschaftlichen Begründung der Malerei wesentlichen Antheil haben. Sein vertrauter Umgang mit dem berühmten Mathematiker Fra Luca Pacioli erwies sich seinen Forschungen über die Perspektive besonders günstig, welche der Meister in einem Traktat niedergelegt hat. Durch Piero wurde auch Michelangelo auf die Perspektive hingewiesen: in seinem Jugendwerke, der heiligen Familie in der Galerie der Uffizien in Florenz, verschmäht es zwar der Florentiner, einen landschaftlichen Hintergrund anzulegen: er beweist aber seine Beherrschung der perspektivischen Kunst durch kleine nackte Figuren, die allerdings nicht im geringsten Verhältniss zur Handlung stehen.

Treten uns schon bei Piero della Francesca geniale Lösungen entgegen, so verdanken wir doch die kühnste Förderung Antonio Pollaiuolo, der eigentlich zuerst den Uebergang von der zeichnerischen Behandlung der Landschaft zu einer malerischen vornahm und in neuer Weise Farbe und Licht in seine Werke einzuführen verstand.[1]

Dann war es bekanntlich Lionardo, der durch

---

[1] Vgl. Max Wingenroth, Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Heidelberg 1897. S. 47.

seine Studien auf die übrigen Zeitgenossen einwirkte und ihnen die zarte Abtönung der Luftperspektive lehrte, welche den landschaftlichen Gründen ihrer Bilder einen hochpoetischen Reiz verleiht. Neben Lionardo aber erscheint Piero di Cosimo als der erste, der die Landschaft um des blossen Reizes der Erscheinung willen malt.[1]

Für landschaftliche Einzelheiten zeigen dann namentlich die Umbrier einen ungemein entwickelten Sinn. Pietro Perugino wusste seine Hintergründe durch durchsichtige Töne und schimmernde Farben besonders reizvoll zu gestalten. In seiner Pietà (Florenz, Gallerie Pitti) legte er den Schneidepunkt der Gesichtslinien an die eine Seite und schob die Landschaft zu einfachen aber reizvollen Ueberschneidungen und Wellenlinien zusammen, um am Horizont verschiedene Wasserflächen, leichten Schein um die Säume der Städte und ähnliche Einheiten anbringen zu können.[2] Die Werke Peruginos verläugnen nicht, dass der Meister das Verfahren der Florentiner, namentlich Masaccios an seinen Brancacci-Fresken aufmerksam betrachtet hatte. —

Zu derselben Zeit jedoch, als Masaccio seine landschaftlichen Hintergründe mit voller Beherrschung der perspektivischen Gesetze ausführte, haben die Eycks die Tiefencomposition in die Tafelmalerei eingeführt und durchgebildet.

Seit dem Beginn der van Eyck'schen Schule, seit

---

[1] Hermann Ulmann im «Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen». 17. Bd. 1896. S. 124.

[2] Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der Italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von M. Jordan. IV. Bd. I. H. S. 206.

dem Genter Altarwerk, trat das Landschaftliche in den Niederlanden so in den Vordergrund, dass z. B. die sieben Freuden Mariä von Memling dasselbe als gleichwerthig neben der beinahe staffageartigen figürlichen Darstellung erscheinen lassen.

Man pflegt aber anzunehmen, dass für die Gliederung dieser Compositionen in drei Gründe nicht das unmittelbar Angeschaute massgebend war, sondern dass man vielmehr suchte, die einzelnen Elemente landschaftlicher Darstellung nach gewissen sich allmählich festigenden künstlerischen Grundsätzen anzuordnen.[1]

Für den Vordergrund dienten als solche Elemente mehr oder weniger realistisch gebildete Felsen und eine im Einzelnen durchgeführte Vegetation. Den Mittelgrund legt der altflandrische Meister mit Vorliebe tief und belebt ihn durch Architektur, Waldung, seltener durch Gewässer und seitlich vortretende Bergmassen. Den Hintergrund bildet meist eine blaue Bergkette, welche das im Ganzen wenig bewegte Terrain des Mittelplanes abschliesst.

Dabei ist aber die Erstreckung des Terrains noch nicht sichtbar gemacht; noch ist den Meistern die Gabe versagt, dasselbe in horizontaler Perspektive mit zurückgehender verdüftender Fernsicht wiederzugeben: die Gründe bauen sich deshalb übereinander und sind nicht ineinander geschoben, so dass eine diagonale Trennungslinie entstehen würde, wie in der späteren Landschaftscomposition.

[1] L. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst 1886. S. 60 ff.

Schongauer z. B. schiebt die Compositionsmassen seitlich ineinander; das Terrain des Vordergrundes steigt von links nach rechts an, während die den tiefgelegenen Mittelgrund links abschliessenden Bergmassen sich nach rechts zum Meeresufer herabsenken.

Der deutsche Meister gibt also einen festbegrenzten Ausschnitt aus der Umgebung, während der Flandrer einen Ueberblick über dieselbe zu geben trachtet.

In diesem Streben wurden die Niederländer durch eine reiche Phantasie unterstützt: sie schaffen üppige landschaftliche Hintergründe, sie studieren mit andauernder Liebe und Sorgfalt namentlich die landschaftlichen Details, aber sie verstehen es lange nicht, den Verband zwischen Himmel und Erde zu erfassen, der den italienischen Künstlern als Frucht ihrer wissenschaftlichen Studien weit eher geläufig wurde.

Wir haben in den landschaftlichen Hintergründen der Meister des 15. Jahrhunderts zunächst Compositionen zu erblicken, deren Inhalt sich weniger aus dem Verhältniss zwischen Natur und Mensch erklären lässt, als aus dem Bedürfniss, biblischen Scenen einen entsprechenden feierlichen Hintergrund zu geben. Das Bewusstsein, dass es im Vermögen der Composition liegt, menschliche Zustände und die Stimmungen, welche sie hervorrufen, mit dem Charakter der Landschaft zu vereinen, ist noch keineswegs erwacht, wenn einzelne Darstellungen auch eine poetische Stimmung zu geben verstehen. Die menschliche Scene gibt bei Masaccio und in der florentinischen und umbrischen Schule überhaupt in der Landschaft noch

die Bedeutung und den Grundton an, aber Hügel und Bäume, Gewässer, Gründe und Wolken erscheinen doch schon als die Melodie, welche die Figuren umklingt; sie sind vor allem die Mittel, um den Beschauer in die Oertlichkeit des biblischen Vorganges zu versetzen. Aber wir dürfen dabei nicht ausser Acht lassen, dass, nachdem die starren conventionellen Felsformen der Giottisten überwunden waren, uns zum erstenmale auf biblischen Compositionen in lebensvollen Zügen Bilder schöner Berglinien — bei Masaccio die des Arnothales — begegnen.

Die Erscheinung aber, die uns bei den Altniederländern entgegentritt, ist nicht zu vergleichen mit jener, die wir bei Masaccio finden. Aus dem Streben, nicht einen gleichgültigen, sondern einen historisch interessanten Grund und Boden vor Augen zu führen, wie wir es bei den nordischen Künstlern finden, spricht nicht nur lebhaftes Naturgefühl, sondern auch Empfindung für erhabenere landschaftliche Schönheit. Das Auge vermag in der Natur der landschaftlichen Umgebung vielleicht schon das rein Malerische zu erblicken, aber es hält die Wirklichkeit, das einfache, flache Land nicht für malerisch genug, um sich zu der Höhe der Vorstellung zu erheben, welche wir von der Oertlichkeit der biblischen Legenden haben. So entstanden die flandrischen Phantasielandschaften, die durch Zusammensetzungen ihre malerische Gestaltung erhielten. Die schroffen Felsennadeln, die üppigen Baumkronen, die weiten Flussthalperspektiven, welche den Altniederländern die engere Heimath bot, finden wir in diesen Werken vergrössert, vermehrt und mit hohen Meereshori-

zonten und wilden Alpenhöhen in Verbindung gesetzt. Patinirs Streben z. B. geht immer auf unermessliche Landschaften, in welchen man gleichsam herumreisen kann.

- Die hier angestrebte Schilderung des landschaftlichen Charakters fernliegender Länder schafft wohl aufgeputzte Ansichten, aber doch schon unter starker Betonung der selbständigen Bedeutung der Landschaft. Von diesen altniederländischen Landschaftsdarstellungen bis zu Schirmers biblischen Landschaften können wir auch verfolgen, dass die Erfindung derselben ein Produkt der schaffenden Phantasie ist. Die Natur gibt nur die Motive, sie zeigt die Mittel und die Wege, auf welchen der Künstler seinem Gegenstande nahe kommen kann.

Es ist aber ein höchst charakteristischer Zug für das Wesen der Landschaftsmalerei, dass sie erst auf dem Umweg über eine besondere Gattung landschaftlicher Darstellungen — über die, welche wir später als die geographisch interessanten in voller Ausbildung wiederfinden — zur Erfassung der landschaftlichen Erscheinung in ihrer Naturwirklichkeit gelangte.

Die idealisierende Richtung, die uns zuerst entgegentritt, die durch Vergrösserung und Verschönerung der heimischen Natur den Zauber des Morgenlandes schaffen will, stellt sich als ein rein äusserliches Bemühen dar, das eine bestimmte Wirkung beabsichtigt. Sie blieb aber keineswegs dabei stehen. Denn das Element der realistischen Naturanschauung war ohne Zweifel bereits vorhanden, und deshalb wurde das Streben ernster und strenger.

Ja wir finden schon eine Spur des modernen Naturalismus, der seine Vertreter nach dem Orient wandern lässt, wenn sie eine biblische Landschaft darzustellen haben und sich aus Algier einen Burnus und Fez kommen lässt, wenn sie einen Abraham bekleiden wollen.

Wir können zwar noch nicht von einer künstlerisch-wissenschaftlichen Richtung sprechen, wenn wir die Schöpfungen Jan van Scorels näher betrachten; denn sie sind unmittelbar erzeugt von der idealisierenden Richtung, die wir bisher kennen lernten, aber immerhin verfolgen sie den doppelten Zweck: durch ihre Schilderungen einer fernliegenden Natur historische Gegenden getreu darzustellen und schöne Formen und Linien zu bieten. Besonders wichtig ist in dieser Hinsicht Scorels Taufe Christi in Harlem, bei welcher der Meister sich bestrebt, die Poesie des für uns mit dem Zauber des Wunderbaren umkleideten Jordanthales wiederzugeben.

K. Justi[1] erinnerte die Lichtsättigung an Claude, der Blick aus der Tiefe über vorgeschobene Mittelhöhen nach sonnigen Gipfeln an Poussin. Und in der That besitzen wir in dem Werke Scorels ein Zeugniss dafür, dass die moderne Landschaftsmalerei in ihrer ganzen Ausgestaltung, von der Studie bis zum ausgeführten Bilde, schon damals in die Kunstgeschichte tritt. Seine Studien sammelte Scorel an den Küsten und auf den Inseln des Mittelmeeres und dann im Morgenlande; in Cypern und Creta wie im Jordanthale nahm er Gebirge, Schlösser und Städte auf. Mit Hülfe

[1] a. a. O. S. 210.

dieser Reiseskizzen hauchte er seinen Darstellungen biblischer Vorgänge nicht nur den genius loci ein, sondern verwerthete sie oft in einer Weise, dass die historische Scene zur blossen Staffage herabsinkt. Seine Freude an Linienschönheit kommt in all' seinen landschaftlichen Compositionen zum Ausdrucke, und dabei ist immer die Stimmung in der Natur ungemein glücklich festgehalten. Die Mittel, mit welchen Scorel arbeitete, sind weitaus moderner als jene Patinirs, aber das Streben nach dem Ungewöhnlichen, Fremden ist doch Beiden gemeinsam. Scorel ist ohne Zweifel der klassische Landschaftsmaler in der nordischen Kunst, der nur aus der Natur schöpft. Es mag ja sein, dass Scorel das nie in seiner Heimath geworden wäre, was er durch seine weiten Reisen, namentlich im Orient ward, aber dieses Reisen in der Fremde bietet uns schon in dieser frühen Zeit die wunderbare Erscheinung eines sowohl dem Inhalt als der Form nach auf der Höhe stehenden Künstlers.

In seiner Zeit muss Scorel vor allem als Ideal eines Landschafters gegolten haben. Wir sehen, wie sich Patinir abmühte, mit dem ganzen Reichthum seiner Phantasie biblische Landschaften zu schaffen. Scorel dagegen brauchte blos in den Schatz seiner Studien zu greifen, um z. B. die Poesie des Jordanthales naturgetreu wiederzugeben.

Für die Erklärung des Wesens dieser Art historischer Landschaftsmalerei gewinnen wir damit sichere Anhaltspunkte.

Die Landschaft war (bei Patinir z. B.) noch nicht in dem Grade selbständig und frei, um ohne

biblische Scene aufzutreten. Die Maler wurden vielmehr von dem Bestreben geleitet, gerade für die biblische Scene eine Landschaft zu schaffen, die absichtlich nicht der Wirklichkeit entsprach, sondern die aus Zusammensetzungen bestand und auf einer bewussten Idealisierung der Natur aufgebaut war.

Die einfache Wahrheit der heimischen Natur konnte diesem Streben nach Verschönerung schon deshalb nicht genügen, weil die Phantasie z. B. gezwungen war, eine den Eindruck des Wunderbaren hervorrufende Landschaft mit allem Zauber des Morgenlandes zu schaffen. Dass man die Bibel auch in heimischer Landschaftssprache erzählen könne — wie dies später Schirmer gethan —, dass man auch auf diese Weise hineinführen könne in die Poesie des Orients, das trauten die Meister der Compositionskraft noch nicht zu.

Der höchste Ehrgeiz des Landschaftsmalers war es nun ohne Zweifel, die Natur ferner Länder mit eigenen Augen kennen zu lernen, dort die Studien niederzuschreiben, die als wahrheitsgetreue Landschaften biblischer Ereignisse verwerthet werden konnten.

Der nächste Gewinn dieses Strebens war ein intimeres Studium der fremden Natur, die in ihrer durch grosse Erinnerungen noch gehobenen feierlichen Pracht in höherem Grade das Auge des frommgläubigen Malers fesselte, als die schlichte Landschaft der Heimath. Unter dem mächtigen Eindrucke einer grossen fremden Natur gelangte der nordische Künstler aber auch zuerst dazu, den Geist, die Stimmung der Landschaft wahrzunehmen und zu erfassen.

So fällt also einerseits der religiösen Malerei das Verdienst zu, die Begeisterung für unmittelbare Naturanschauung geweckt und anderseits der fremden Natur, aus welcher diese Anschauung geschöpft wurde, das Verdienst, das tiefere Hineinfühlen der menschlichen Empfindung in die Landschaft, die Nachbildung einer Stimmung des Naturlebens gefördert zu haben.

Es ist dabei charakteristisch, dass die biblische Scene, wenn ihr auch im Bilde eine noch so untergeordnete Bedeutung zukommt, diese Erhebung der Landschaft gleichsam gebot und dass die Natur der fremden Erde dadurch zu einer erzieherischen, erleuchtenden und erweckenden Thätigkeit gelangte.

Wir ersehen aber auch daraus, was diese alten Niederländer, die uns mit Recht als Bahnbrecher erscheinen, von den späteren Holländern unterscheidet. Sie waren durch und durch religiöse Landschaftsmaler; den Selbstzweck der Landschaft ahnten sie wohl nur dunkel, während ihre Schöpfungen uns heute als vollkommene Landschaften entgegentreten. Die alten Niederländer lebten sich auch in eine andere Formenwelt ein, weil der Kreis, in dem sie sich dabei bewegten, ihrem religiösen Gefühle zusagte, während die späteren Holländer den heimathlichen Boden der unbefangen gemüthvollen Naturanschauung nicht verlassen, weil sie mit ihm selbst völlig sympathisieren, gleichsam mit ihm verwachsen sind.

Die alten Niederländer zählen demnach, was die Form anlangt, weil sie grosse Linie und grosse Stimmung anstrebten, zu den heroischen Landschaftsmalern, aber sie werden von dem Stoffe

allzusehr beherrscht und stehen sonach im vollen Gegensatze zu den Holländern, die sich namentlich durch die Beschränkung, welche sie sich auferlegten, die Sympathie ihrer Gefühle mit der Natur völlig rein und klar erhielten. Die alten Niederländer werden auch mit Vorliebe als die Väter der deutschen Landschaftsmalerei des XV. Jahrhunderts betrachtet und es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Annahme für die fränkische und schwäbische Tafelmalerei des XV. Jahrhunderts im Allgemeinen sich als zutreffend erweist. Sie übten aber auch starke Einflüsse auf die Italiener aus, welche ihrerseits den Bann zuerst brachen, der auf der Landschaft ruhte.

Wenn wir z. B. von Alesso Baldovinetti erfahren, dass man, wie Vasari mittheilt, in seinen Bildern «die Halme und Knoten im Stroh und die Wurzeln des Epheus zählen konnte, dessen Blätter überdies ganz naturgetreu auf der einen Seite dunkler gefärbt waren als auf der anderen», so liegt hier ohne Zweifel flandrischer Einfluss vor, der sich auch bei jenen realistischen Landschaftern, wie Uccello, Pollaiuolo und Verrocchio nachweisen lässt, denen die Landschaft nur eine Zuthat ist, in der sie ihre auf treue Wiedergabe der Natur gerichteten Kunstbestrebungen zu bethätigen suchen.[1] Dieser flandrische Einfluss hat aber auf eine Reihe reicher landschaftlicher Hintergründe italienischer Gemälde in solcher Weise eingewirkt, dass man sich nicht mehr mit der einfachen getragenen Harmonie schöner Berglinien begnügte,

[1] Hermann Ulmann im Jahrbuch der k. preus. Kunstsammlungen. 17. Bd. S. 125.

sondern ebenfalls durch Compositionen das Grosse und Weite biblischer Landschaften ausdrücken wollte. Namentlich haben sich die Florentiner die Grundsätze der flandrischen Meister zu eigen gemacht; aber sie haben dabei mehr Nachdruck auf das Anmuthige, auf schöne Linien und poetischen Hauch gelegt, als die nordischen Landschafter. Und sie sind auch kühner vorgedrungen in der Entdeckung neuer Reize landschaftlicher Schönheit, die bei ihnen mit Vorliebe in den tausendfachen Einzelformen einer reichen Gartenkultur besteht, wie sie z. B. das gesegnete Arnothal in den Umgebungen seiner Städte, Flecken und Villen aufweist. Die Thäler einzelner Florentiner, wie z. B. des Benozzo Gozzoli, erwecken deshalb zumeist den Eindruck eines grossen, wohlgepflegten, in Beete getheilten Gartens. Und auch auf den Bildern des Uccello scheint die Landschaft ebenfalls gartenartig gewesen zu sein, was Vasari ausdrücklich bestätigt.[1] Aber trotzdem sind ihnen die flandrischen Meister Lehrer gewesen in den unermesslich reichen Einzelheiten ihrer Compositionen, in ihren mannigfach gewundenen Hohlwegen eines zerklüfteten Gebirges, in ihren saftigen Wiesengründen, ihren verschiedenen Baumgruppen, unter welchen selbstverständlich Cedern, Cypressen und Palmen besonders bevorzugt sind.

Die Meister der italienischen Frührenaissance, die in der Beherrschung der Perspektive, so z. B. in der Benutzung landschaftlicher Gründe, um mehrere Scenen in lockerer, episodischer Weise

---

[1] Vgl. Wingenroth, Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. S. 45.

aneinander zu reihen, im Vortreten, Zurückweichen und Abstufen der Pläne, den Niederländern weit überlegen sind, componieren noch ebenso wie diese; nicht selten sind sogar bei ihnen selbst die Einzelformen nach steifer, conventioneller Schablone ausgeführt. Besonders häufig tritt uns die starre Baumkuchenform der Felsen entgegen, in welcher immer noch Cenninis erwähnte Vorschrift von der Nothwendigkeit, sich grosse Steine in der Werkstatt zu halten und danach zu zeichnen, nachklingt.

Echten, historischen Landschaftsstil besitzt wohl Ghirlandajo, der mit seinen weitgedehnten Hügelgeländen, an denen sich Burgen und Städte erheben, mit seinen schön gezeichneten Felsparthien, Wasserflächen und anmuthigen Baumgruppen den Eindruck seiner mächtigen Figuren noch zu steigern vermag, aber er hält sich dabei doch von dem Conventionellen nicht völlig ferne. Die erste völlig naturwahre Landschaft in der florentinischen Kunst verdanken wir Filippino Lippi; aber auch er hat das innerste Wesen der Landschaft noch nicht erfasst.

Die italienische Landschaftsmalerei beschränkte sich bis jetzt auf typische Ideallandschaften. Erst Piero di Cosimo gibt nach der Natur studierte, wechselreiche Aussichten, manchmal mit phantastischen Zuthaten. Er ist unstreitig der Erste, der die Poesie und den idyllischen Reiz zu schildern versteht, der in der innigen Vereinigung der Menschen mit der sie umgebenden Natur besteht. Aber auch bei ihm, der volle landschaftliche Ausschnitte und weite Fernblicke zu geben pflegt, sind Figuren und Landschaft noch nicht zu einem unlöslichen Ganzen verschmolzen, während Perugino bereits

seine Landschaftslinien so zu ziehen weiss, dass sie die der Figurengruppen ergänzen.

Die Versuche, einzelne Oertlichkeiten genauer anzudeuten, sind auch in der italienischen Kunst hie und da deutlich zu erkennen. Aber sie unterscheiden sich doch im Wesentlichen von den Versuchen der alten Niederländer. Das Bestreben dieser, eine entlegene, biblische Landschaft wiederzugeben, ist ihnen fremd. Benozzo Gozzoli ist der erste grössere Versuch gelungen, eine bestimmte Gegend mit völliger Treue darzustellen. Unter den im Auftrage eines Minoritenbruders Jakobus aus Montefalco in der Hieronymuskapelle dargestellten Fresken befindet sich auch die Darstellung der Vögelpredigt und der Zurückweisung der Bischofswürde. Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, dass man ähnlichen Ausblick von den Mauern Montefalcos und insbesondere von dem Balkon des früheren Franziskanerklosters aus geniesst.[1] Mitten in der Ebene liegt eine Stadt, in der ohne Zweifel Foligno zu erkennen ist. Links auf einem Hügel erblicken wir eine andere, die als Assisi gedeutet wurde. Oben auf der Spitze des Hügels befindet sich ein Kastell, wie es noch heute vorhanden, dahinter ragt eine mächtige Bergkuppe empor: der Monte Subasio. Am Fusse des Bergrückens, gleichsam aus der Ebene hinaufwachsend, liegt ein kleines Städtchen, wohl Trevi.

Hat Benozzo Gozzoli, den Lermolieff[2] in völliger Verkennung der künstlerischen Stellung des Meisters den besten Landschaftsmaler seiner Zeit

[1] Wingenroth, a. a. O. S. 45.
[2] Die Galerie zu Berlin S. 72.

nennt, in dieser Richtung die Kunst gefördert, so hat er, bei dem von einem einheitlichen Augenpunkt noch keine Rede ist, es besonders den venezianischen Meistern der Frührenaissance überlassen, die landschaftlichen Hintergründe ihrer biblischen Darstellungen in einer weniger künstlichen, mehr an die besseren flandrischen Meister gemahnenden Weise auszuführen. Bei den Venezianern spielen reiche Felsformationen, phantastische Dolomitkuppen eine Rolle. Schon bei der Darstellung der Verklärung Christi von Giovanni Bellini im Museum zu Neapel zeigt sich in dem Versuche, wie der Meister durch eine allerdings noch nicht vollkommene Anwendung der Luftperspektive die einzelnen Gründe der Landschaft abstuft, der deutliche Einfluss der Niederländer, den Antonello da Messina vermittelt hatte. In voller Reife tritt uns diese Landschaftsmalerei in einer der späteren Schöpfungen Bellinis entgegen, in der Darstellung des Petrus Martyr in der Nationalgalerie zu London, in welcher ein poetischer Zauber über den Landschaftsgrund ausgegossen ist, der die Figuren zur blossen Staffage herabsinken lässt. Ganz dieselbe Auffassung vertritt auch Marco Basaiti: seine ausgedehnten Hintergründe, meist feingegliederte, anmuthige, von Gewässern umzogene Gebirgslandschaften fesseln das Interesse in höherem Grade als die in kleinem Massstab ausgeführten Figuren. Ueberall, bei Cima wie bei Basaiti, ist der flandrische Einfluss in den reich componierten Landschaften unleugbar, der sich namentlich in dem Umstande, dass die Figuren nur wie Staffage zur Landschaft wirken, äussert.

Das völlige Loslösen von diesem flandrischen

Einfluss war erst einem anderen venezianischen Meister vorbehalten: Giorgione, dem Bahnbrecher einer neuen Zeit, gebührt das Verdienst, die landschaftliche Composition in vollen Einklang mit der Figurencomposition gesetzt zu haben.

Er hat zuerst gelehrt, der landschaftlichen Natur die plastische Seite abzugewinnen. Seine Madonna in Castelfranco zeigt eine prächtige freie Landschaft, in der ein feines Gefühl, Schönheit der Linien und Formen in eine so harmonische Verbindung mit einander zu setzen suchte, dass diese anmuthige Composition wie ein feierliches Werk voll träumerischer Ruhe und edler Erhabenheit wirkt.

War bisher die Beziehung des Menschen zur Natur im biblischen Landschaftsbilde eine rein äusserliche, so erreicht sie nun bei Giorgione nicht nur einen hohen Grad verständnissvoller Innigkeit, sondern sie erfährt auch eine gewisse epische Behandlung, so dass wir den Meister als den ersten durchaus modernen Landschafter bezeichnen dürfen, dessen mächtiger Einfluss bestimmend für die weitere Entwicklung der Landschaftsmalerei wurde, und zwar besonders für jene Richtung, welche durch die strenge Beobachtung des die Natur zu einem Ganzen vereinigenden Organismus neben der Grossheit der Composition den Reiz der Naturwahrheit bewahrte.

Giorgione hat in sein neues Evangelium der Naturanschauung vor allem Tizian eingeführt. Und in Tizians von hochentwickelter Empfindung für die Natur zeugenden Werken feiert die venezianische Landschaftsmalerei ihre glänzendsten Triumphe. Tizian strebte namentlich die Heraus-

bildung des Terrains zur selbständigen Bedeutung an. Und so hören wir jetzt zum ersten Male in den Annalen der italienischen Malerei von einem Gemälde, das nur Landschaft und nichts weiter sein wollte. In Windsor findet sich ein solches Bild, auf welchem sämmtliche Figuren eine untergeordnete Rolle spielen. Dass aber Tizian mehr solcher Malereien auf seiner Staffelei hatte, ist höchst wahrscheinlich; nur sind sie alle verloren gegangen.

Wir müssen deshalb der Ausstattung der Hintergründe seiner Bilder unser Augenmerk zuwenden.

Kein anderer verstand es wie er, das weite Hügelland mit dem blauen Meer in harmonische Verbindung zu setzen, kein anderer schildert aber auch so treu und so lebendig die Reize der Alpenwelt. Und es sind niemals kleinliche Motive, die der Meister wählt, der die seltsamen Gebilde der Dolomiten besonders bevorzugte. Grossartig und wild liebt er die landschaftliche Scenerie, packend in ihrer Gesamterscheinung, vornehm in ihren Einzelformen. Tizians mächtige Baumgruppe in seinem Petrus Martyr (S. Giov. e Paolo) ist ein werthvoller Zeuge seiner künstlerischen Auffassung, seines Sinnes für ausgesprochen plastische Form. Man hat seine Auffassung nicht mit Unrecht als «romantisch-malerisch» bezeichnet. Tizian ist ohne Zweifel der Begründer der dramatischen Stimmungsmalerei; dramatisch schildert er den Himmel, das Meer und den Wald: er stellt das Wirken der Naturkräfte in den Dienst seiner künstlerischen Ideen. Der glühende Hauch seiner Phantasie berührt die wechselnde Erscheinung der Natur, die ihm vertrauten Heimathpfade. Und wenn auch

in neuerer Zeit[1] angedeutet wurde, der oberitalienischen Landschaft fehle der rythmische Zug der Höhen, die klare Gliederung der Erdoberfläche, die sichtbare Mannigfaltigkeit der Pläne, so äussert sich doch Tizians freier malerischer Standpunkt in so deutlicher Weise, dass seiner Auffassung der Landschaft der Werth einer Naturdichtung zukommt. Eine solche Schöpfung hat nun vor allem das innigste Vertrautsein mit der landschaftlichen Natur zur nothwendigen Voraussetzung. Ohne irgend eine Verallgemeinerung der Einzelform tragen seine Werke sämmtlich das Gepräge des tiefsten Naturstudiums. Dieses Vertrautsein bildet auch die sichere Grundlage der Ideallandschaften, welche Tizian schuf. So selten er die Linien und Formen der Natur, welche er darstellt, idealisiert, — auch von correkter Wiedergabe derselben ist indess keine Rede — so sehr steigert er die koloristische Erscheinung der Natur.

Tizian darf der eigentliche Begründer der heroischen Landschaft, der bedeutendste Vorläufer jener grossen klassischen Landschaftsmaler genannt werden, denen Italien in den folgenden Jahrhunderten Geburt oder Reife gab. Die Momente der Landschaft, wie wir sie in seinen Bildern veranschaulicht finden, sind aber massgebend auch dann noch, als in dem Stile des Landschaftlichen die ideale Allgemeinheit weniger vorherrschte, wie dies bei den Holländern der Fall war.

Es bedarf wohl kaum eigens der Erwähnung, dass Tizian dabei kein System auszubilden ge-

---

[1] E. Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei. 1893. S. 122.

dachte, dass die Anfänge der heroischen Landschaft nur durch die Natur angeregt wurden.

Betrachten wir aber die Hauptelemente der heroischen Landschaft und ihre Entwicklung etwas näher!

Schon bei der Auffassung der Bäume finden wir, dass die heroische Landschaft von allem Nebensächlichen absieht und nur an dem Bedeutsamen in den Linien und in der Modellierung festhält, durch welches das plastische Element sich gleichsam plastisch offenbart. Das Laub des Baumes, die Gesträucher und Gräser, in denen die Formen so compliciert erscheinen, behandelt sie nach den Kategorien der gewichtigsten Eigenschaften, einem Stilgesetze gemäss, das auch die Einzelheiten in sich begreift. Und mit derselben Freiheit schaltet sie über das Terrain, um einen Formenreichthum zu gestalten, den eine bestimmte Gegend nur selten gewährt. In gleicher Weise behandelt sie die Luft, indem sie in der Wolkenbildung ebenfalls reichere Formen anstrebt, ferner das Wasser, dessen innere Lebensbedingungen sie durch Formation desselben, die während seiner Bewegung sichtbar wird, darzustellen sucht: daher die Vorliebe für Wasserfall und Wellenschlag und das Vermeiden grosser, gleichförmiger Flächen.

Die weitere Entwicklung dieser Richtung ging später von den Venezianern auf die Schule von Bologna über: das Landschaftliche tritt dabei immer umfangreicher hervor, und die historische Scene selber sinkt nun zur blossen Staffage herab.

Der gewichtige Schritt, den die alten Niederländer zur Verselbständigung der Landschaft un-

ternahmen, geschah, wie wir sahen, unter ängstlich festgehaltener Betonung der biblischen Staffage. Und auch die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts schreckte bei aller Bevorzugung der landschaftlichen Studie davor zurück, eine selbstständige Landschaft im modernen Sinne zu schaffen, d. h. der Landschaftsmalerei Daseinsberechtigung in der Tafelmalerei zuzugestehen.

Ganz bescheiden treten die ersten Ansätze der Landschaftsmalerei Deutschlands in der Buchmalerei auf und zwar zu einer Zeit, da die deutsche Tafelmalerei noch den Goldgrund zur Anwendung brachte. Der landschaftliche Charakter findet sich bereits in einer Regel des hl. Benedikt betont, die 1414 zu Metten geschrieben ist. (Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München.) «Breit hingelagerte Gegenden dehnen sich aus, sanft geschwungene Berge, einer an den andern gedrängt, verschwinden mit Burgen gekrönt in der Ferne. Kirchthürme ragen aus dem Thale empor, geschmückt mit funkelnden Kreuzen, Dörfer ziehen sich am Abhange eines Berges hinan...»[1]

Es sind das allerdings noch primitive Versuche, aber die Freude an der Natur tönt doch schon ganz vernehmbar aus ihnen heraus. Diese landschaftlichen Schöpfungen erinnern manchmal, z. B. in der Salzburger Bibel von 1430 an südliche Vegetation, an italienischen Einfluss. Jedenfalls tritt uns schon frühzeitig hier ein offenes Auge und ein gutes Verständniss für die umgebende

---

[1] Berthold Händke, Berthold Furtmeyr. München 1885. S. 51.

Natur entgegen. Besonders merkwürdig erscheint die Lust an räumlicher Vertiefung.

Ein wichtiges Glied in der Kette der Entwicklung bilden ferner die landschaftlichen Hintergründe in den Miniaturen des Regensburger Berthold Furtmeyr. Man hat mit Vorliebe eine Beeinflussung der Malerschule von Nürnberg hier angenommen und sich daran erinnert, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hier durchgreifende Aenderungen vor sich gingen, dass an Stelle des goldenen Hintergrundes eine in weiter Perspektive sich verlierende lichte Landschaft trat, über der ein hellblauer Himmel aufsteigt, dass ein klares, scharfes Tageslicht nun jede Einzelheit bescheint: nicht nur die Falte der Haut, sondern auch den Halm oder das Steinchen am Boden.[1]

Hans Pleydenwurff liebt braune Landschaften, oder Hügel mit Burgen und Wegen und in der Ferne trüb bläuliche Berge oder er bietet den Ausblick auf eine schlichte, flache Landschaft mit Bauernhäusern, Thäler mit Häusern und Felsen. Ueberall begegnet uns eine reiche detaillierte Durchbildung der Landschaft. Aehnlich verhält sich auch Wolgemut der Landschaft gegenüber, die jedoch bei ihm selten den einfachen Charakter der Umgebung Nürnberg's, sondern mehrfach in keckem Profil aufsteigende Felsenhügel zeigt, überhaupt sind gesuchte Formen bei Wolgemut Regel. Und man hat deshalb nicht mit Unrecht davon gesprochen, dass er seinen Landschaften zu deutlich den Stempel der verstandesmässigen Composition auf-

---

[1] Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg 1891. S. 97.

geprägt hat.[1] «Sie sind zusammengestellt, aber nicht geworden, und dies nimmt ihnen die naive Unmittelbarkeit der Wirkung und die innere Wahrheit, trotzdem jedes Einzelne mit grosser Naturwahrheit wiedergegeben ist.» Dabei ist eine schroffe Scheidung zwischen Mensch und Umgebung wahrzunehmen und ferner eine gewisse Vorliebe für das Auslaufen der Landschaften, die perspektivische Verlängerung des Hintergrundes.

Furtmeyr's Kunstrichtung ist aber eine wesentlich davon verschiedene. Bei ihm ist Handlung und Landschaft verschmolzen; er verzichtet auch nicht auf den Mittelgrund. Breit und behaglich dehnt sich bei ihm die Landschaft aus, begrenzt im Hintergrunde durch eine Kette weichgeformter Berge.

In den unscheinbaren Miniaturen des 15. Jahrhunderts haben wir die ersten Regungen einer selbständigen Landschaftsmalerei zu erblicken; bevor die Tafelmalerei zu «grossem Stil», zur vollen Beherrschung des stofflichen Charakters vorgedrungen war, war es der Miniaturmalerei schon gelungen, die Landschaft in den Vordergrund des Interesses zu stellen durch äusserst sorgsame und liebevolle Ausführung des Einzelnen, besonders durch zarte Luftperspektive.

Die Miniaturmalerei hat übrigens schon seit dem 9. Jahrhundert der Landschaft Pionierdienste geleistet;[2] im 15. Jahrhundert ebnet sie die Wege, auf welchen sich die Landschaftskunst des 16.

---

1 Händke, a. a. O.

2 Vergl. Leitschuh, Geschichte der Karolingischen Malerei 1894. 428 ff.

Jahrh. weiter entwickeln sollte. Aber sie hat noch ein weiteres Verdienst: die Regensburger Miniatorenschule hat auch auf einen Regensburger Tafelmaler eingewirkt, auf Albrecht Altdorfer, den wir als den Vater des Landschaftsgemäldes bezeichnen dürfen.

Einzelne der landschaftlichen Miniaturen wären wohl ohne weiteres auf Tafelgemälde zu übertragen gewesen, aber auch die deutsche Malerei des 16. Jahrh. schreckte bei aller Bevorzugung der Landschaft, bei aller Pflege der Naturstudie davor zurück, eine selbständige Landschaft im modernen Sinne zu schaffen. Und doch mangelte der deutschen Kunst auch in jener Zeit nichts, was sie an der selbständigen malerischen Darstellung gehindert hätte. Aber die Landschaft verharrte in ihrer Stellung als Dienerin. Freilich — über den Landschaftsstudienmaler Dürer, seinen unvergleichlich scharfen Blick und seine meisterliche Hand, lässt sich trotzdem eingehend urtheilen, wie dies in meiner Geschichte der Landschaftsmalerei geschehen wird. Was Dürer aber namentlich in seinen grossartigen Wasserfarbenblättern geübt hatte, die selbständige Behandlung der Natur, das wagte der Meister niemals im Tafelgemälde zur Anwendung zu bringen.

Im Vollbesitze aller künstlerischen Mittel, welche die Landschaftsmalerei zur höchsten Höhe geführt hätten, verzichtete er auf die Ausgestaltung dieses Zweiges der Malerei, trug aber in dieser Beschränkung um so mehr zur Vertiefung desselben bei. Ist auch von ihm kein selbständiges Landschaftsgemälde vorhanden, ja nicht einmal ein Gemälde von so hervorragend landschaftlichem Charakter,

wie die Taufe Christi von Scorel, so ist Dürer doch unbezweifelt der erste moderne Landschafter, der von anderen Gesichtspunkten aus seine Naturstudien auffasste, als die alten Niederländer.

In Dürer pulst und wogt echt malerisches Empfinden; der Drang nach Linienschönheit findet in seinen landschaftlichen Studien energischen Ausdruck, seit ihm das Verständniss für Rhythmus aufgegangen. Seine kräftigen Linien sind jeder Aufgabe gewachsen: er beherrscht die ganze Natur, weil er sie mit warmer Liebe um ihrer selbstwillen erfasst hat.

Dieses vertraute Verhältniss des Künstlers zur Natur hat Dürer in seinen Studien, Kupferstichen und Holzschnitten begründet und eingeleitet, und gegenüber dieser Thatsache bedeutet es verhältnissmässig wenig, dass das früheste deutsche Landschaftsgemälde nicht für ihn, sondern für Albrecht Altdorfer[1] beglaubigt ist. Unter den deutschen Meistern des 16. Jahrh. vermochte Altdorfer am richtigsten die perspektivische Gesammtanschauung der Natur zur Anwendung zu bringen. Die Art und Weise, wie sich bei ihm die räumliche Auffassung und Ausbildung der Vorder- und Mittelgrundlandschaft vollzieht, wie er auch gelegentlich den Blick in den Hintergrund über weites Land schweifen lässt, diese Art der Behandlung der Linear- und Luftperspektive weist Altdorfer seine Sonderstellung in der Geschichte der Landschaftsmalerei zu. Das erwähnte für ihn in dieser Richtung charakteristische Gemälde befindet sich in

[1] Max Friedländer, Albrecht Altdorfer; Leipzig 1891.

der Münchener Pinakothek und gilt als ein bedeutsames Zeugniss für den durchaus modernen Geist der künstlerischen Richtung des Regensburger Meisters. In anspruchsloser Naturwahrheit, unter Verzicht auf den Effekt ungewöhnlicher Beleuchtung oder des weiten Fernblicks, führt uns Altdorfer ein einfaches Stück Erde aus einem deutschen Mittelgebirge vor Augen: ein köstliches Stimmungsbild, ohne Phantastik.

Diese naturgetreue und doch poetisch verklärte Auffassung der landschaftlichen Natur hat keine Nachahmung gefunden. Altdorfer blieb ohne Einwirkung auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei, aber er hat durch Dürer angeregt, ohne Zweifel bereits ähnliche Probleme behandelt wie Adam Elsheimer.

Zwischen Dürer und Elsheimer spannt sich eine Brücke, obwohl ein Zeitalter zwischen ihnen liegt. Was aber zwischen dem Wirken dieser Meister liegt, das beweist nur, dass vielleicht die modernste Richtung der Dürer'schen Kunst seine Landschaftsmalerei ist. Seinen Schülern fehlte die nöthige Reife, um sein vertrautes Verhältniss zur Natur zu verstehen, geschweige denn weiterpflegen zu können. Auf keinem anderen Gebiete war eben Dürer seiner Zeit so weit vorausgeeilt, als auf dem der Landschaft. Und wenn auch für die Verbindung des Vorder- und Hintergrundes durch einen völlig durchgebildeten Mittelgrund im Kupferstich sich die Thätigkeit des Meisters des Amsterdamer Kabinets als bahnbrechend erweist, wenn auch der Meister der Bergmann'schen Offizin ohne Zweifel der erste Holzschneider gewesen ist, der den organischen Zusammenhang in der Natur

wiederzugeben verstand,[1] so gebührt doch Dürer das Verdienst, die plastische Form, die rhythmische Linie, die farbige Erscheinung klar erkannt zu haben.

Erst Adam Elsheimer fasste die Natur wieder im Sinne Dürers auf. Die Landschaft war inzwischen aus dem bescheidenen Rahmen der Zeichnung und des Kupferstichs herausgetreten und zum Gemälde emporgestiegen. Dieser gründliche Wandel hängt innig mit dem Erwachen des modernen landschaftlichen Gefühls zusammen. Die Freude an der schönen Landschaft war in immer weitere Kreise siegreich eingedrungen. Und nur dadurch, dass in den Landschaften eine tiefinnerliche Empfindungsweise zum Ausdruck gelangte, der ein hochentwickelter Schönheitssinn, der Sinn für plastische Form, wie sie die römische Natur lehrt, die rechte Weihe gab, nur dadurch konnte sie festen Boden gewinnen: von der unmittelbar durch die abgebildeten Gegenstände wirkenden Landschaftsmalerei ging man allmählich zu jener über, welche mittelbar durch deren Zusammenstellung, Beleuchtung, Beziehungen wirkt.

Wenn nun auch der ächte Künstler das Schöne in sich trägt und nie der Sklave der Natur ist, sei es, dass ihn der Stoff, den sie ihm entgegenbringt, sympathisch berührt oder nicht, so lehrt doch diese Entwicklung, dass die oft behauptete und verlangte Unabhängigkeit vom Stoff auch bei thatsächlich grossen Landschaftern absolut

---

[1] Vgl. W. Weisbach, Der Meister der Bergmann'schen Offizin u. A. Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Strassburg, 1896. S. 12, 63.

nicht wahrzunehmen ist. Elsheimer z. B. wurde (ganz ebenso wie im 19. Jahrh. Rottmann, Böcklin und Feuerbach) von der italienischen Natur so bezaubert, als wenn er erst jetzt in seine eigentliche Heimath gekommen wäre: in seinen Schöpfungen decken sich deshalb Inhalt und Form, alles geht in der Harmonie des Ganzen auf. Es muss der geschichtlichen Analyse vorbehalten bleiben, die einzelnen Umstände näher zu beleuchten, welche die Landschaft zur vollen Selbständigkeit führten, hier sei nur betont, dass Elsheimer durch seine ganze Auffassungsart hervorragend befähigt war, die Ebenbürtigkeit der Landschaft gegenüber den älteren Zweigen der Malerei darzuthun. Es ist zwar charakteristisch, dass ein nordischer Maler durch italienische Motive diesen merkwürdigen Umschwung erreichte, aber es liegt eine gewisse Folgerichtigkeit darin, deren Betrachtung zu einer reicheren und tieferen Erkenntniss des Wesens der Landschaftsmalerei gelangen lässt.

Diese Erhebung der Landschaft knüpfen wir wohl an einzelne Künstlernamen, aber sie wäre undenkbar, wenn dieser Fortschritt nicht seine Begründung in dem wachsenden Verständniss für landschaftliche Schönheit in der Gesammtheit fände. Von dem erhabenen biblischen gelangen wir zum formenschönen, selbständigen Landschaftsgemälde. Das Bedürfniss, erhabene, schöne Wirklichkeit zu schauen und zu geniessen, hat ohne Zweifel das moderne Landschaftsgemälde in erster Linie gefördert.

Dieses rein künstlerische Bedürfniss erwachte charakteristischerweise in eben der Zeit der Malerei, wo die Historie vom Ideal zum Naturalismus

überging. Schon damals trennten sich die Richtungen der Historie in strenge Studienmässigkeit einerseits, in derbe Wahrheit oder effektsüchtige Composition andererseits. Die Richtung der italienisirenden Manieristen des 16. Jahrhunderts, welche aus der niederländischen Schule hervorgegangen waren, erwies sich der Darstellung des Naturlebens freilich noch wenig günstig; denn die besten landschaftlichen Darstellungen dieser Zeit gleichen Liedern jener Minnesinger, welche mit tiefsinnigen Naturklängen beginnen und mit den barocksten Bambocciaden schliessen. Nur Peter Brueghel d. ä. war zu einer grösseren, freieren Gesammtauffassung eines Stückes der Erdoberfläche durchgedrungen und strebte mit Erfolg frische Wahrheit in der Landschaft an.

Die Bedeutung Elsheimers ruht nun darin, dass er die Natur mit bewusstem Gefühle aufzufassen verstand. Wilhelm Bode[1] sagt sehr treffend: «Die schönen, gross gehaltenen Formen in den Bewegungen des Erdreichs, in den Massen der Bäume, in den Details, wie in den kleinen Pflanzen im Vordergrunde und den mächtigen alten Steineichen, Lorbeer- und andern italienischen Bäumen . . . bringen eine eigenthümlich stilvolle Wirkung hervor». Elsheimer, der bei aller idealen Auffassungsweise den Zügen der Natur getreu folgte, hat seinen Landschaften einen vorwiegend idyllischen Charakter aufgeprägt. Die ruhige liebenswürdige Stimmung, welche in seinen Werken zum Ausdruck gelangt, steht nicht im Gegensatze zu der

[1] Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. S. 266 ff.

Farbenpracht, welche Elsheimer aufbietet, um eine ganz wunderbare Tiefe und Milde mit einer leuchtenden Klarheit der Färbung zu vereinen. Dabei wendet Elsheimer auch die verschiedenartigsten Probleme der Beleuchtung an, um den Zauber von Form und Farbe dadurch zu steigern: ist doch Rembrandts Ausbildung des Helldunkels wohl direkt durch Elsheimer beeinflusst worden.

Die Verschiedenartigkeit des Wesens der zu voller Selbständigkeit erwachten Landschaftsmalerei zeigt sich, wenn wir auf die vlämische Historienmalerei einen vergleichenden Blick werfen. Da und dort dieselbe Ursprünglichkeit, dieselbe sinnliche, überquellende Derbheit. Nur trägt die Landschaft noch mehr den Charakter einer grösseren Jugendlichkeit. Sie hat zumeist die umgebende Natur zu ihrer Lehrmeisterin erwählt. Und deshalb ist etwas von der strömenden Kraft eines ersten Frühlings-Schöpfungstages in den Bildern dieser Richtung, welche es übersehen lässt, dass eine gewisse Befangenheit und Unfreiheit, vornehmlich in der Behandlung des Baumschlags, noch nicht überwunden ist.

Die weitere Entwicklung der nordischen Landschaftsmalerei ist eng verknüpft mit jenen Bestrebungen, die in Italien ihren Ursprung hatten: mit dem Studium italienischer Natur und mit italienisch idealisierender Auffassungsweise.

Mit edler Mässigung und einem seltsam elegischen Gefühle steht Paul Bril der überströmenden Fülle und Lebenslust seiner heimathlichen Zeitgenossen gegenüber. Er erscheint thatsächlich als einer der Ersten, die in der Landschaft die Bedingungen der individuellen Wahrheit mit aller

Tiefe des Schönheitsgefühls zu ergründen suchten. Sein bildnerisches Gefühl ist bereits von dem Gesetze der Perspektive so erfüllt, dass nicht nur die Behandlung der Linien des Terrains, sondern auch die des Vegetabilischen sich innerhalb des von ihm als richtig erkannten Raumgesetzes bewegt. So geben seine Bilder das Wesen des Natursinnes in einer grossen Manier: sie athmen eine feierliche Ruhe, und die Ruinen verfallener römischer Herrlichkeit, welche sie darzustellen lieben, stimmen zu ernster Wehmuth.

Paul Bril und Adam Elsheimer waren für die Ausbildung und Entwicklung einer selbständigen Landschaftsmalerei mit idyllischem Charakter massgebend geworden.

Domenico Feti, Albani, Dominichino, Paolo Bonzi, G. J. Grimaldi, Agostino Tassi und selbst der Reformator der italienischen Kunst am Schlusse des 16. Jahrhunderts, Annibale Caracci, konnten sich der Beeinflussung und Anregung durch Bril und Elsheimer nicht entziehen.

Die Frische und Kraft der Phantasie, welche Annibale und Agostino Caracci besassen, äussert sich nirgends klarer als in ihren Landschaften, durch welche sie die eigentlichen Begründer der modernen Landschaftsmalerei wurden. Die poetische Empfindung der Natur, welche ihren Werken den Stempel der Unbeflecktheit erster Schöpfungsjugend aufprägt, das sorgfältige Vermeiden jeder Unruhe der Linien, die einfach-grossen Formen, all' das vereinigt sich mit der Farbe zu solcher Wirkungsfähigkeit, dass sich der Beschauer in jene Stimmung gebannt fühlt, als deren Echo das Werk erscheinen soll.

Wenn wir die Form der Caracci-Bilder betrachten, so treffen wir allerdings häufig skizzenhafte Masse, aber markig und dabei doch auch klar und weit entwickelte Gliederungen. Trefflich angeordneten Figuren beleben diese breiten Farbenmassen; dunkelblaue Berge geben dem Luftblau starke Fortsetzung ins Bild. Der Eindruck der Bilder wird auf diese Weise ergreifend und raschwirkend, ja man darf sagen nachhaltig.

Die «historisch» breite Entwicklung zeigt sich am besten an der Landschaft mit der Anbetung der heiligen drei Könige. Sie ist einfach, breit und lebendig behandelt und wirkt infolgedessen leicht und reich. Die nebenstehende Skizze versucht flüchtig festzuhalten, wie Caracci das «Wirkungselement» im Aufbau seiner Bilder betonte.

Auch Caraccis «Flucht nach Egypten» in der Galerie Doria ist herrlich in der Grösse der Massen, poussinartig in der Composition. Felsiges Terrain gliedert sich weit und prächtig; vortrefflich stehen die Staffagen dazu.

In Uebereinstimmung mit diesen Principien suchten die Caraccischüler in der Landschaft näheren Anschluss an die Realität der Erscheinung und brachten das «Wirkungselement» zur vollen Geltung, während auf dem Gebiete der Historie, weil das Begeisternde fehlte, das Interessante gesucht wurde, theils in den Gegenständen, nach damaliger Zeitsitte, in der Mythologie, theils in der Technik, in Contraposten und Verkürzungen. Aber während die Sonnenhöhe der Historienmalerei in dieser Zeit nicht mehr zu erschwingen war, ging die Landschaft aus all' diesen Anfängen in herrlicher Frische hervor, so dass es sogar der origi-



Caracci: Landschaft mit den drei Königen.

nellen Kraft eines Salvator Rosa gelang, hier eine Wucht des Lebensfonds zu erreichen, die selbst in der Nähe Tizians noch Stand zu halten vermag.

Das entschieden naturalistische Streben der Schule von Neapel erhielt hauptsächlich seine Anregung von Spagnoletto, dessen Auffassungsart die Hervorhebung des geistigen Elements gerne begünstigte. Dieser Richtung entsprechend wählte Salvator Rosa mit Vorliebe die Einöden der Natur, um hier mit aller Wärme des Gefühls die Naturidee in der Landschaftsmalerei auszubilden, sei es, dass die Eichen der wilden Gebirgsschluchten der Sturm zerzaust oder dass drohende Gewitterlüfte über den Wildnissen lagern.

Dieses Streben brachte es mit sich, dass Salvator Rosa's Schöpfungen zumeist eine überaus reiche Phantasie beherrscht, die mit der Strenge der Gesetze der Perspektive sich in vollen Einklang zu setzen weiss. Sei es nun in dem Geröll starrer Felsmassen oder im Astbau knorriger Bäume und Sträucher: wo sich eine allseitige lebendige Bewegung in der Form kundgiebt, ist sie in dem einheitlichen Perspektivgesetze fixiert. Die Galerie Corsini bewahrt ein Bildchen Salvator Rosas, Bäume an einem Wasser, welches durch seine Luft im Hintergrunde, durch eine Bergkette und durch die Waldhügel im Mittelgrunde dies bestätigt. Die Einzelheiten, wie das sehr lebendig spiegelnde Wässerchen, sind geistreich behandelt, das Licht zieht sehr zügig. Freilich zeigt die Compositionsart Salvator Rosas häufig Conventionelles in den Formen, besonders in den seltsam gestalteten Felsen; aber Geist und Wirkung lassen seine Bilder nie vermissen.

Durch ihre romantische Grundstimmung unterscheiden sich die Schöpfungen Salvator Rosas wesentlich von den Landschaften der gleichzeitigen Bolognesen und Franzosen, doch scheint es, als ob mit der Zeit Claude Lorrain doch einigen Einfluss auf ihn gewonnen hätte.

Claude Lorrain und die Poussin sind aber keineswegs als Künstlernaturen zu fassen, welche völlig neue Wege entdeckt hätten: ihre Ziele sind die-



selben geblieben, welche Elsheimer, Bril und Caracci vorschwebten, ja es lässt sich insonderheit feststellen, dass Claude nicht nur bei der Wahl der Motive, sondern auch der Lichteffekte unter dem Einfluss Elsheimers stand.

Nikolaus Poussin wurde allerdings wenn nicht der Schöpfer, so doch der Vollender der idealen heroischen Landschaft. Seine Thätigkeit gehört wesentlich Rom an. Er lehrte vor allem die grosse römische Natur künstlerisch zu fassen. Und aus diesen

Schöpfungen spricht eine Objektivität und Grösse, wie sie sonst nur den Kunstwerken des klassischen Alterthums eigen ist. Wohl erscheinen bei Poussin die landschaftlichen Naturformen als Bilder einer Welt, welche von allem Kleinen, Dürftigen, Armseligen befreit ist, aber trotzdem hält er streng auf Wahrheit der Naturnachahmung, und mit dem Gefühl für das Schöne in den Formen geht bei ihm die Uebereinstimmung des Einzelnen mit dem Ganzen. So verbinden sich Poussins grosse, edelgeformte Bergzüge, mächtige Baumriesen, klare Landseen oder Flüsse mit einfachen antiken Gebäuden zu Compositionen von feinabgewogener, geistvoll empfundener Linienwirkung, grosser energischer Stimmung.

Claude Lorrain strebt in seinen Landschaften eine ähnliche grossartige Gesammtanordnung an, aber einige neue Elemente treten bei ihm noch hinzu und erheben ihn auf eine neue Stufe. Auf einen hervorstechenden Charakterzug seines künstlerischen Wesens habe ich bereits hingewiesen: Claude zeichnete immer nach der Natur. Die charakteristischen Formen seiner Bäume, die, ohne kleinlich zu werden, mit den kleinsten Einzelheiten ausgeführten Kräuter in den Vordergründen beweisen dies. Claude betrachtet aber die Natur keineswegs in Fragmenten, sondern fasst sie immer in ihrem Ganzen auf. Wunderschön sind bei ihm die gegliederten Baumgruppen und die Terrainverschiebungen.

Die fein empfindende Künstlerseele ist in Allem sichtbar: sie veredelte Alles, was die Natur Anregendes gegeben, und so steht immer eine Schöpfung voll Leben und Empfindung vor uns.

Claude gibt oft die Details etwas ängstlich geformt und gemacht; der freien Behandlungsart neigt er sich nur selten zu. Er pflegt stets sorgsame Anordnung und eine zartfeine Behandlung der Einzelheiten.

Eine ungemeine Liebenswürdigkeit und Seelenfülle spricht sich in den Werken Claude's aus: er malt irdische Formen, aber er hüllt sie in ein ätherisches Gewand — und in jenen feingefühlten Formen erkennt man so recht klar seine Liebe zu dem verkörperten Gegenstande, das Nachgehen der Empfindung in alle Details, die ungetrübte Harmonie, erzeugt durch die volle Hingabe des Meisters an sein Werk.

Im Vergleiche zu Claude sind die Bilder Caraccis tiefer, massiger, frappanter in den Wirkungen. Claudes Bilder sind dagegen eingehender, empfindungsvoller in der Durchführung der Ideen. Er wirkt feiner, Caracci ergreifender.

Während aus den Bildern Poussins, in denen die Breite meisterhaft gewahrt ist in Ordnung und Behandlung, eine Kraft strömt, nur der grossartigen geheimnissvollen Kraft Michelangelos vergleichbar, welche Form und Gestalt seiner Schöpfungen ganz den Gedanken, die er ausdrücken wollte, dienstbar zu machen wusste, entspricht dem klassischen Stilgefühle Raphaels, der aus seinen Bildern in heiterer Lebensfrische dem Beschauer entgegenblickt, dagegen das Wirken des schönheitsbegeisterten Claude.

Beiden Meistern war die Gabe der «malerischen Dichtkunst» in ihrer schönsten und reinsten Form verliehen. Dabei ist es neben der reizend-feinen Harmonie das Urkräftige, Schöpferische, das uns in diesen Werken immer fesselt.

Dieser Stil ward mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit von Nikolaus Poussins Schwager, Gaspard Dughet — in der Regel Gaspard Poussin genannt — ausgebildet. Von vornehmer Einfachheit und packender Grossartigkeit erscheint der Meister in allen Techniken der Malerei, im Oelbild, im Temperagemälde wie in den Fresken.

Die grosse Landschaft Poussins in der Galerie Corsini — als Staffage dient die Scene der Ermordung eines schlafenden Kriegers (Judith und Holofernes?) — ist merkwürdig reich gegliedert und sorgfältiger durchgebildet als dies sonst bei grösseren Werken des Meisters üblich ist. Mit feinem Gefühle sind die Vorgrundpartien gezeichnet, jene breiten, üppigen Büsche, welche der Meister immer wieder zur Anwendung zu bringen pflegt. Ein langer, schön geschwungener Linienzug geht durch das weite Bild, dehnt sich vom Vorgrund über das schöne Terrain aus, welches mit einer dem Bergstädtchen zustrebenden Herde staffiert ist, setzt sich fort in den Felspartien, auf denen das Städchen liegt, weist auf das dunkle Meer und die reich gegliederte, herrlich gezeichnete Luft, die mit lichtgeränderten Wolken belebt ist. Das Bild, dessen klar gegebener Lichtzusammenhang mit der Form im vollen Einklange steht, ist von sehr tiefer Stimmung und erscheint nur durch Nachdunkelung der Farbe sehr schwer. Das vegetative wie das atmosphärische Leben ist auf dem Bilde reich und doch massvoll geschildert. Die Natur ist durchaus richtig auch im Detail motiviert und wahrheitsgetreu wiedergegeben, trotz des Umfanges und der reichen Composition des Bildes.



Poussin (Galerie Corsini).

Von besonderer Schönheit ist auch das einfache Waldbild von Poussin in derselben Galerie. Als Staffage dient eine badende Frau, die von einem Faun belauscht wird. Das Naturleben ist in diesem Werke besonders wahr empfunden und gesammelt wiedergegeben, so dass es unstreitig zu den glücklichsten Schöpfungen des Meisters zählt. Auf dem warm gelbröthlichen Terrain erscheint



ein gebräunter Faun, der die Zweige auseinander biegt, um sich an dem Anblick eines Weibes zu ergötzen. Besonders charakteristisch ist die grosse Tiefe im Waldmittelgrund und die Tiefe des Gewässers, dann das weich-helle Luftlicht, das hinter den einfachen, saftigen Bäumen spielt. Die Wölkchen in der Luft sind nicht sehr hell, aber fein gerundet gezeichnet.

In diesen Werken hat es Poussin unübertrefflich verstanden, die Natur in ihrer feierlichen

Ruhe zu belauschen: es liegt über den Schöpfungen seines Pinsels eine ernste, fast melancholische Feiertagsstimmung, die um so wohlthuender berührt, je mehr sie den Charakter der Campagnanatur getreu wiedergibt.

Dass aber auch die Darstellung wildempörter Naturkräfte dem Meister gelang, beweist ein geistvolles Bild Poussins, ebenfalls im Palazzo Corsini, die Sturmlandschaft, in der die Breite wieder durch Ordnung und Behandlung der Composition trefflich ausgedrückt ist.

Wir haben aber noch eine andere Richtung des malerischen Wirkens Gaspar Poussin's zu berühren. Der Meister hat auch für die Paläste der römischen Grossen zahlreiche Landschaften in Fresko und Tempera gemalt.

Es seien hier nur die Fresken in einem der unteren Säle des Palazzo Colonna in Rom erwähnt, die schönsten von Poussin, die von seiner Art, solche Fresken in Palästen zu malen, einen guten Begriff geben.

Durch theilende gemalte Säulen, einer gedachten Säulenhalle also, sieht man an den Wänden die Bilder ungefähr so, als sähe man aus einer Architektur in herrliche, helle Landschaften. Um dem decorativen Zwecke Rechnung zu tragen, zieht ein gleicher Horizont durch die Landschaften und ein ziemlich gleicher Farbton der Stimmungen. Aber auch in den Fensterseitenwänden und unter den Fenstern sind Bilder. Duftig und liebenswürdig in der Farbe, liegen die Landschaften hinter den blattumrankten Säulen. Eine Zartheit der Töne, welche man sonst an Poussin nur selten findet, gibt diesen Fresken ihr eigenthümliches

Gepräge. Der Zweck, das Auge durch weite, prächtige Fernblicke über die Enge des Gemaches hinwegzutäuschen, ist künstlerisch gut gelungen. Silbertönige Lüfte und Fernen und zartduftige, goldige Vorgründe gehen durch den ganzen Cyclus; alles ist sehr einfach, breit und sichtlich rasch gemalt. Ein unendlicher Reichthum der Composition spricht aus diesen Bildern.[1]

Die Temperafarbenlandschaften Dughets, welche sich in den Galeriesälen des Palazzo Colonna befinden, sind schmelzvoll und wirklich lieblich in der Erscheinung, trotz Ernst und Grösse der Erfindung und Formung.

Die Kirche San Martino ai monti zu Rom enthält von Dughet jedoch vielleicht die künstlerisch vollendetsten kirchlichen Fresken, welche jemals gemalt worden sind. Dughet hat diese Landschaften mit Scenen aus dem Leben des Propheten Elias und Elisa und der ersten Karmelitermönche staffiert. Für uns sind diese Darstellungen schon deshalb von grossem Interesse, weil sie den Weg zeigen, wie der Geist biblischer Erzählungen dem Geist der Landschaft angepasst werden kann. Dughet sorgte nun für ein wunderbares Zusammenstimmen

[1] Die bekannten Stiche von Parboni sind nicht gut; sie verändern das Format, geben oft nur ein Stück des ganzen Bildes, da die Säulen stets einen grossen oder kleinen Durchblick bieten und zwar durch die perspektivischen Stellungen der Säulen, wobei Ein Landschaftsmotiv aber gewöhnlich durch mehrere solche Theile, einen grossen und zwei kleine, geht. Die Stiche geben davon meist nur die Hauptbildflächen, während die schmalen Seitentheile oft gerade erst recht das Motiv vollenden und bedingen. Auch sind die Verhältnisse und Details in den Stichen oft willkürlich wiedergegeben.

der Linien und Formen und der Staffage mit der Idee, welche derselben zu Grunde liegt. So werden seine Bilder der Vorstellung gerecht, welche wir von jenen biblischen Erzählungen haben, weil sich die Conception zur Höhe dieser Vorstellung erhebt und Gegenden schafft, die der Anschauung würdig sind, die wir von Elias und seiner Zeit haben. Die Erfindung dieser Landschaften, die Schilderung der in denselben spielenden Scenen, erscheint als ein Produkt der schaffenden Phantasie; die Natur gab nur die Motive, sie zeigte nur die Mittel und Wege, auf welchen der Meister seinem Gegenstande nahekommen konnte.

Diese grossen einfachen Linienzüge in ihrer klassischen Zusammenstellung von Bergen und Thälern, diese Fülle und Frische von Baumgruppen, Strömen, Seen und Wasserfällen führen uns das ganze künstlerische Bild des Meisters vor Augen, dessen Wirken den Höhepunkt auch der dekorativen Landschaftsmalerei bedeutet.

Die Richtung und die Compositionsweise dieser die heroische Landschaft pflegenden Meister erweckte mannigfache Nachfolge und verwandte Bestrebungen, die uns noch näher beschäftigen werden.

Die reiche und edle Bodengliederung Mittelitaliens, vor allem der Umgebung Roms, die seltsam malerisch geformten Thäler der Tiber und des Anione führten zur Erkenntniss der formalen Schönheit der Natur. Die Motive des in den schönsten Linien ergossenen Albanergebirges mit seinen herrlichen Seen, seinen Blicken auf die Ebene und aufs ferne Meer, sowie des Sabinergebirges mit seinen schäumenden Wasserfällen, seinen malerisch gelegenen Ortschaften und der Campagna selbst mit ihrem vielfach zerschnittenen Erdreich, ihren altrömischen Bauwerken, ihren anmuthigen Flusswindungen finden wir in den Studien, in den Gemälden der «idealen» Landschaften des 17. Jahrhunderts.

Die Poussin entlehnten von der römischen Campagna, namentlich gegen Torre del Quinto und Ponte Nomentano zu, manches Motiv der Terraingestaltung. Ein Seitenthal der Campagna, dessen Eingang ein burgartiges, phantasievoll geformtes Schloss bewacht, während wildes Gebüsch, Brombeer und Dorn einen kleinen Bach umschliessen, war der Lieblingsaufenthalt Poussins: zu seinem

Gedenken führt es auch den Namen Poussin-Thal. Und er hatte gewiss Recht, diese Campagna-Idylle besonders zu lieben!

So spiegelt sich der Zauber der landschaftlichen Schönheit Italiens, die uns immer in einem in starken und harmonischen Tönen zusammengefassten Bilde entgegentritt, in den Werken der Künstler, die hier ihren Wohnsitz aufschlugen.

Auch holländische Meister wurden davon erfasst, namentlich bevor sie ihre heimischen Gefilde unter den verschiedenen Beleuchtungsarten wiederzugeben versuchten.

Unter den vlämischen Protestanten, die auf ihrer Flucht aus den spanischen Niederlanden nach den nördlichen Provinzen Hollands kamen und namentlich in Amsterdam eine neue Heimath fanden, befanden sich die Künstler, welche die selbständige Behandlung der Landschaft in Holland begründeten. Ganz componierte und stilisierte Landschaften treten uns in den Werken dieser Meister entgegen. Namentlich bei dem Antwerpener Gilles von Conincxloe zeigt sich ein hochentwickelter poetischer Sinn, der von einer grossen Auffassung der Natur wirksam unterstützt wird. Bei aller Stilisierung lässt sich aber eingehendes Naturstudium nicht verkennen, das sich namentlich in der schönen Zeichnung der Bäume und in der Kraft der Behandlung, in der Führung des Lichtes deutlich bekundet.

Er wie jene kleine Gruppe von holländischen Meistern, deren Sitz in Utrecht war, hatte sich offenbar in Italien ausgebildet: diese «Arkadier», an deren Spitze Cornelis Poelenburgh steht, entnehmen die Motive ihrer meist sehr kleinen

landschaftlichen Bilder beinahe ausschliesslich der römischen Natur.

Die Richtung Claude Lorrains fand endlich bei den jüngeren holländischen Landschaftern, die dauernde Eindrücke in Italien empfingen, eine freie künstlerische Uebersetzung.

Aber eine neue, rein nationale und selbst nach unseren heutigen künstlerischen Anschauungen fast noch moderne Richtung der Landschaftsmalerei bildet sich neben dieser älteren und alterthümlicheren Auffassungsweise der Landschaft fast gleichzeitig und selbständig in verschiedenen Städten Hollands gegen Ausgang der zwanziger und Anfangs der dreissiger Jahre heraus.

Wer diese jungen Künstler recht verstehen, die ganz eigenartige Poesie der niederländischen Landschaft recht erfassen will, der lenke nach Holland seine Schritte.

Noch jetzt ist die Natur Hollands die gleiche, wie vor zwei- und dreihundert Jahren, noch jetzt sehen wir dort die Gestaltungen, Farben, Stimmungen in der Wirklichkeit, die wir längst aus den Bildern eines Ruisdael u. a. kennen. Es gewährt einen ganz besonderen Reiz, die Kanäle, Grachten und Brücken, welche die alten Künstler malten, überall noch dauernd zu erblicken: das Gebiet also, auf dem die holländische Malerei zwar treu die Wirklichkeit wiedergibt, aber zugleich einen hohen Grad dichterischen Gehaltes erreicht. Man darf freilich keine südliche Farbengluth hier erwarten; aber man muss Havard doch Recht geben, wenn er Holland gegen die Annahme vertheidigt, es sei sonnenlos und nebelig, ohne Transparenz und Farbe.

Der Realismus der Holländer, die Art und

Weise, wie sie in der Natur ihrer Heimath reizvolle Motive entdeckten, führte später die Engländer zum Studium ihrer heimathlichen Natur.

Aber was haben diese jüngeren holländischen Meister anders gethan, als das, was die «Stilisten» in Italien thaten?

Die Stilisten hielten sich getreu an die Formen der südlichen Natur, wie die jüngeren Holländer sich an die Motive der gegebenen Wirklichkeit der nordischen Natur hielten.

Die Kunst der Stilisten des Hochmuths der menschlichen Seele zu zeihen, welche die Werke des Schöpfers in der Natur meistern und nach ihren eigenen «Schönheitsgesetzen» umformen möchte — dieser Vorwurf, der immer und immer wieder nachgeschrieben und nachgesprochen wird, ist durchaus ungerechtfertigt.

Der Gegensatz zwischen dem «heroischen» Landschaftsstil und der realistischen Landschaftsmalerei ist lediglich durch die Verschiedenheit der Natur in Italien und in Holland begründet.

Die edlen, hochgestimmten landschaftlichen Naturformen Italiens vertragen nun aber, wenn sie im Bilde widergegeben werden, keine genrehaften Züge und kein allzugrosses Mass von Naturzufälligkeiten. Das erkannten die Claude Lorrain und Poussin mit feinem künstlerischen Gefühle, und als ein neuerer Künstler — es war C. E. Blechen — es trotzdem versuchen wollte, die italienische Landschaft für solche Stimmungsbilder zu verwerthen, sank er rasch von seiner Höhe und endete in Schwermuth. Mit der Helligkeit und Bestimmtheit der italienischen Natur rangen viele Künstler erfolglos.

Anders verhält es sich mit der Bewältigung der Natur Hollands, der einförmigen holländischen Flachlandschaft, deren wesentlicher Inhalt das Wiesen- und Weideland, schlammige Kanäle und Dünen und schmale backsteingepflasterte, mit hochstämmigen Bäumen knapp besetzte Landstrassen sind.

Wie nun die «Stilisten» alles Kleinliche und Unwürdige, das sich in der edelgeformten Natur Italiens fand, in ihren Bildern «verleugneten», so bestrebten sich die holländischen Landschafter, welche sich eng an die bescheidene Natur ihrer Heimath hielten, dem Fleck Erde, den sie in den Rahmen brachten, mit freier Auffassung ein ideales, oft sogar ein wirklich poetisches Gepräge zu geben; sei es durch die Ausdehnung der Pläne oder durch volle Baumgruppen und den Wechsel des ansteigenden mit sinkendem Erdreich, sei es durch ein mannigfaches Spiel von Licht und Schatten, sei es endlich durch Beigaben der künstlerischen Phantasie.

Ruisdael, der die verschiedensten landschaftlichen Erscheinungen in den verschiedensten Stimmungen darstellte, erweist sich in seinen Bildern vor allem als geistvoller Dichter, welcher die scheinbar unbeseelte Natur zu einem tiefen Spiegel des Empfindungslebens der menschlichen Brust machte. Wie Claude Lorrain stellt auch er das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur dar, aber nicht wie jener in italienischer sonntäglicher Feier. Die grünenden Wiesen, die stillen Wolkenzüge, die rauschenden Bäume und Gewässer mahnen uns vielmehr an den altgermanischen Naturdienst, von dem uns der römische Geschichtsschreiber erzählt.

Man hat mit dem Namen des Meisters bereits eine so bestimmte Vorstellung verbunden, wie mit dem des ihm geistesverwandten Lenau. Ruisdaels Werke, die sich zu einer besonderen Stärke und Innigkeit des Gefühls emporschwingen, ziehen uns mit magischer Gewalt in ihre Kreise. Es sind oft tief geheimnissvolle Klagelaute wie von der Aeolsharfe, die wir aus seinen gemalten Elegien heraushören.

Schon Goethe hat drei seiner Bilder eingehend beschrieben, welche voll jener Poesie sind, die sich träumerisch in ein Empfinden versenkt und «eine vollkommene Symbolik erreicht». Vor allem gilt dies von seinem Judenkirchhof in der Dresdener Galerie, einem ideenreichen Bild, das die irdische Vergänglichkeit, den Zerfall aller Menschenarbeit, in unvergleichlich packender Weise schildert. Wundersame Grabmäler in zerstörtem Zustande, Ruinen einer Kirche, kahle, verdorrte Bäume, ein reissender Bergbach, der sich seinen Weg durch die zerborstenen Leichensteine sucht und darüber kohlschwarze Wetterwolken — das sind die wesentlichen Bestandtheile des Bildes, dessen tiefernster Charakter nur gemildert wird durch den blühenden Flieder, mit welchem die ewig junge Natur in sanfter Wehmuth die Gräber schmückt, und durch den in der Ferne sich wölbenden Bogen des Friedens.

Der Haarlemer Realist hat in diesem wunderbar ergreifenden Bilde gezeigt, wie weit die Landschaftsmalerei gehen kann, um Stimmungen der menschlichen Seele zum Ausdruck zu bringen, ja man hat es ihm sogar zum Vorwurfe machen wollen, dass er sich durch sein sympathetisches

Gefühl mit der Natur in der landschaftlichen Erfindung zu einem gewissen Streben nach Allegorie verleiten liess; man hat aber dabei nicht bedacht, dass gerade diese Richtung, wenn sie nicht nur in den Grenzen der Naturwahrheit, sondern mit dem tiefsten Sinn für Naturschönheit verbunden bleibt, zu den höchsten Höhen der Kunst führt.

Auch die übrigen Werke des Meisters, die alle auf dem Boden der Wirklichkeit stehen, sind entweder von demselben poetischen Zauber erfüllt oder doch so durchgeistigt, dass in jedem einzelnen Falle eine Naturdichtung voller Stimmung und Harmonie vorliegt.

Bei Ruisdael stand der Grundsatz fest, dass die Elemente des Landschaftsbildes, wie der Erdboden, die Bäume, das Wasser und die Luft so natürlich, so wahr, so realistisch als möglich wiederzugeben sind. In den braunen Erdschollen sieht er unzählige Farbenabstufungen, jedes Blatt, jedes Stäubchen Wasser spielt bei ihm eine Rolle, und seine Luft ist die Luft der nordischen Natur, bald kühl durchsichtig, bald tief sattblau. Darin ruht der Realismus Ruisdaels, dass er sich mit scharfem Auge in das geheimnissvolle Leben und Weben der Natur seiner Heimath versenkte.

Die Art und Weise aber, wie er all' diese Elemente in seinen Bildern malerisch anordnete und abtönte, verräth ein so ursprüngliches dramatisches Gefühl, dass er mit Recht als der bedeutendste Stimmungsmaler der Welt gefeiert wird.

Bei ihm ist der Realismus durch diese Naturpoesie verklärt und geadelt. Und wie ausgeprägt das Verlangen nach schönen, belebenden Motiven in ihm war, können wir daraus ersehen, dass die

wildschäumenden nordischen Wasserfälle seines Freundes Everdingen ihm romantisch genug erschienen, um sie, mit dem Organismus seiner Landschaft verschmolzen, über Felsen und abgerissene Baumstämme, durch deutsche Eichenhügel und nordische Tannenwälder stürmen zu lassen.

Es gibt keinen holländischen Künstler, der durch seine romantische Anschauung der Natur unserer Empfindung so nahe steht als Ruisdael, aber in malerischer Beziehung und in Bezug auf Naturwahrheit kommt ihm mancher Künstler jener Zeit gleich, wie er auch nicht der erste Meister Hollands war, der die «Stimmung» der Landschaft zu erfassen und wiederzugeben verstanden hat.

Aber auch die Richtung der holländischen Stimmungsmaler kennt in die Augen leuchtende «Stimmungsunterschiede».

Ruisdael hält sich zwar an die Motive der gegebenen Wirklichkeit, verfolgt aber doch seine Richtung mit gewissen besonderen subjektiven Accenten. Er ist von auffallender Strenge und Erhabenheit, die sich mit einem schwermüthigen, feierlichen Ernst vereinigt. Aber nicht alle holländischen Landschafter folgen dem Beispiele Ruisdaels: die verschiedensten subjektiven Accente lehren uns die Individualitäten der einzelnen Meister kennen und unterscheiden. Hobbema z. B. trägt seine Schilderungen vorzugsweise in einer hellen, heiteren und ruhigen Stimmung vor. Ohne die Natur sklavisch abzuschreiben, erscheint er wie ihr treuester und unmittelbarster Darsteller in reiner Objectivität.

All' diesen Meistern aber ist gemeinsam die Be-

scheidenheit und die beschränkte Zahl der Motive: Bauernhäuser, Mühlen, ruhige Wasser, Wiesen, Dünen, Laubgehölz. Aber wie verstehen es diese Meister, diese gleichsam primitive Landschaftsnatur in ihrem idyllisch behaglichen Frieden und in der ganzen Frische ihrer grünen, sonnigen Heiterkeit zu entfalten und die scharf aufgefasste und treu wiedergegebene materielle Erscheinung mit der ihr innewohnenden Kraft wirken zu lassen!

Unter diesen Malern ist Hobbema ohne Zweifel der grösste, vollendetste Meister der eigentlichen Dorfnatur. Seine Landschaften sind nichts anderes als Naturhintergründe für Dorfgeschichten. Seine Alleen, die bis hinüber leiten zu sonnigen Feldern oder zu einer Windmühle, erzählen uns auch von Menschen, die hier zu wandeln pflegen. Und das rothe Ziegeldach, das heimlich hinter den Bäumen vorlugt und die weiss getünchten Mauern, die im Sonnenlichte glänzen, verrathen, dass in dieser stillen Waldeseinsamkeit auch Menschenherzen schlagen. Und die Hobbema'schen Mühlen erinnern unwillkürlich an die naiven Mühlenromanzen Goethes und Wilhelm Müllers: sind sie doch in Wahrheit nichts anderes als ein Farbengedicht in einem ähnlich frischen Stil.

Die innere Mannigfaltigkeit der holländischen Landschaftsmalerei zeigt sich übrigens in der Verschiedenheit der Auffassung und Behandlung der Landschaft auch bei gleichzeitig wirkenden Meistern. Während z. B. die Schule van Goyen's die Landschaft von der Ferne betrachtete und sie mit kecken Strichen hinzeichnete, sieht Jan Wijnants die Landschaft in unmittelbarer Nähe und malt gewissermassen mit Zuhülfenahme des Mi-

kroskops den Vordergrund; er copiert auch mit peinlicher Genauigkeit die Borken und Stämme seiner Bäume, die Rippen und Stiele seiner Kletterstauden. Dabei fasst der Meister aber doch immer die ganze organische Natur ins Auge und lässt den Gesamteindruck niemals durch unwichtige Details überwuchern. Andere ausgeprägte Künstlerindividualitäten besitzt Holland in Albert Cuyp, der die Landschaft am liebsten in Mittagssonnengluth darzustellen pflegt, und in Aart van der Neer, der seine von Kanälen und Flussarmen durchzogenen Dörfer mit besonderer Vorliebe im Dunkel der Nacht, in schwerem herbstlichen Nebel darzustellen liebt. Mit dem Begriffe der Mondscheinlandschaften ist sein Name untrennbar verknüpft.

All' diese Meister vertreten im Allgemeinen das lyrische Element in ihren stimmungsvollen Schöpfungen.

Nur Einer haucht seinen Werken wahrhaft dramatisches Leben ein, nur Einer versteht es, die Elemente der landschaftlichen Natur mit glühender poetischer Leidenschaft zum tiefempfundenen Kunstwerk zu verwerthen. Rembrandt erscheint uns als der Landschaftsmaler, welcher mit dem feinsten Gefühle das Leben der Natur belauscht, der mit aller Treue den Linien des landschaftlichen Charakters seines Heimathlandes folgt, aber strenger denn jeder andere Meister zwischen Studie und Gemälde unterscheidet. Rembrandt ist Holländer in jeder Faser seines Wesens. Er hat nur die geheimnissvolle Natur seines Heimathlandes verstehen gelernt, und diese regte ihn nicht sonderlich an, auf den Zusammenklang der schönen Linien und Formen Gewicht zu legen. Aber er

vereinigt in sich, in seinem künstlerischen Schaffen, all' die verschiedenen Richtungen, denen wir in Holland bisher begegneten: er ist mit einem Wort der erste und grösste Landschaftsmaler der neueren Zeit.

Die wenigen Landschaften, die von ihm erhalten sind, lehren uns in Rembrandt den Meister kennen, der auch das bescheidenste Motiv mit dem ganzen Zauber einer grossen, ergreifenden Feier-Stimmung zu erfüllen vermag, weil er seinen Farbton gleichsam aus der Tiefe seines Empfindungslebens holt und seine glühende Phantasie über das in der Natur Geschaute ausgiesst.

Moritz Thausing[1] charakterisierte einmal wahr und treffend die malerische Entwicklung der Landschaft mit den Worten: «Van Eyck stellte Blumen und Bäume sorgsam in seine Bilder hinein, wie es Kinder mit ihren schönen Sachen thun; Dürer untersuchte ihre Wurzeln und Blätter und lässt sie dann in seine Bilder hineinwachsen; Rembrandt nimmt Eines Blicks die ganze leblose Landschaft in seinen Geist auf, theilt ihr davon mit und haucht sie dann als ein lebendiges Ganzes wieder auf die Leinwand». So triumphiert in Rembrandt die künstlerische Persönlichkeit. Was er in der Natur suchte und entdeckte, fand keiner ausser ihm, auch Rubens nicht, der seine Landschaften namentlich durch reizvolle Lichteffekte, durch den Kampf zwischen dem nächtlichen Düster und dem glühenden Sonnenlicht, zauberhaft zu verklären weiss. Das farbenfreudige Talent des Meisters wendete sich mit Vorliebe solch' dramatischen Naturscenen

[1] Wiener Kunstbriefe 1884. S. 79.

zu, welche ihm Gelegenheit boten, einen Blick in das Triebwerk der Natur zu gewähren, wo bange Schrecken und die Spuren der Verwüstung sich zeigen oder auch Sonnenglanz und frohe Wanderlust neues Leben schafft. Ich erinnere an jene gewaltige Ueberschwemmung auf dem Bilde mit Philemon und Baucis im Belvedere zu Wien und an jene ergreifende Landschaft in der Galerie Pitti, auf welcher Odysseus, an die Küste der Phäaken geworfen, Hülfe flehend der Nausikaa naht. Rubens ist also auch der Meister, der mehr zum heroischen Landschaftsbilde, denn zum Stimmungsbilde hinneigt. Und doch hat Rubens vielleicht gerade da seine anmuthigsten Leistungen geschaffen, wo er die schlichten Formen seiner heimathlichen Gefilde darstellt, da sich endlos jene wellenförmigen Ebenen ausbreiten, wo ein einzelner Sonnenstrahl aus dunklen Wolken über reifende Kornfelder, saftige Wiesen und dunkle Wälder sich ergiesst.

Charakteristisch in dieser Richtung ist z. B. die Landschaft mit den Landleuten im Palazzo Pitti, ein Bild voll freier Kunstanschauung, voll Einfachheit in Form und Farbe und tief empfundener wahrer Darstellung. Es ist ein Genuss, diesen natürlichen und doch so echt künstlerischen Abstufungen in den vielen Gründen zu folgen. Die Landschaft wächst förmlich unter den Augen des Beschauers; wesentlich trägt dazu die reiche Staffage bei: hier zieht ein Fuhrwerk, dort tragen Leute die geernteten Früchte, und die Baumgruppen schliessen sich den Linien prächtig an; sie laufen genau abgestuft von rechts nach links, wie überhaupt die Perspektive in den Linien un-

gemein sorgfältig beachtet ist, so dass man den Vorwurf wohl verstehen kann, Rubens bedürfe noch der Kulisse, um den Hintergrund fern erscheinen zu lassen.

Diese Auffassung der Landschaftsmalerei, welche den Eindruck idyllischen Friedens erstrebte, wurde nur von einigen Rubensschülern noch gepflegt; von Antwerpen zieht sich aber die weitere Entwicklung der Landschaftsmalerei nach Brüssel, wo uns Denijs van Alsloot als ein Meister von grosser Festigkeit, Kraft und Klarheit entgegentritt.

Der Zug nach dem Heroischen, der sich noch einige Zeit bemerkbar macht, schlägt bald ins Dekorative um; bei den vier Hauptmeistern der Brüsseler Landschaftsmalerei Lodewyck de Vadder, Jacques d'Arthois, Lukas Achtschellinck und Cornelis Huysmans lässt sich diese Wandlung verfolgen: sie suchten südliche Grösse, Wucht und Breite mit nordischer Empfindung zu vereinen. Und im weiteren Verfolge der geschichtlichen Entwicklung stossen wir auf den belgischen Franzosen J. F. Millet, dessen Compositionsweise sich an jene Dughets anschliesst, dessen »Hauptstreben mehr auf imposante, wohlgeordnete Massen geht, als auf bestimmte historische Charakterisierung.

Wir sind damit bei der idealisierenden, der heroischen oder arkadischen Landschaftsmalerei angelangt. Die Mitte und die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts liebt grossartige Formen der Berge und Bäume und den kunstreichen Glanz und Duft der Farben. Deutlich lässt sich das Hinarbeiten auf den Effekt erkennen, mit dem aber der Mangel der Unmittelbarkeit eines reinen Naturgefühls Hand in Hand geht.

In Holland wird diese einseitige Richtung von Cornelis Poelenburgh ausgebildet, der mit seinen Schülern und Nachfolgern, denen weder eine tüchtige naturalistische Vorbildung noch feinerer malerischer Sinn eigen war, die Motive aus der italienischen Landschaft, insbesondere aus der Umgebung von Rom, entnahm.

Italienische Flussthäler mit reicher Ferne bieten Jan Both und Frederick de Moucheron. Selbst in der kurzen Zeit, als die Kunst in Holland einen rein nationalen Charakter angenommen hatte, be-

stand die Richtung der holländischen Kunst fort, welche in Italien und in der italienischen Kunst «die wahre Quelle und das allein giltige Vorbild» erblickte.

Bei der idealisierenden Landschaft hielt sich die Poesie zumeist nur auf einer allgemeineren Stufe und wurde bald äusserlich conventionell. Namentlich zeigt sich das in dem besonderen Nebenzweig, den die sog. «poetische» Landschaft in den idyllischen Darstellungen getrieben, welche die Staffage der Thiere und Menschen zum eigentlichen Mittelpunkte des Bildes erheben. Ich denke hier vor allem an die Hirtenbilder, die ohne Zweifel in naher Verbindung mit der zu jener Zeit so beliebten bukolischen Poesie stehen.

Das Streben nach Glanz und Effekt, um dem Ganzen eine höhere Stimmung zu geben, war ein Erzeugniss der nun überall neu eindringenden französischen Kultur. Für grosse und wahre Naturstimmung war auch in der Epigonenzeit Hollands kein Verständniss mehr vorhanden. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war dieser gewaltige Umschwung der Kunstanschauungen in Holland eingetreten. Dieser Wandel tritt vielleicht nirgends plastischer hervor, als in Gerard de Lairesse's Groot Schilderboek. Lairesse, obwohl selbst ein Schüler der alten Zeit, stand im Princip gegen die holländische Malerei. Er trat für das Gedankenhafte in der Naturauffassung ein und verwarf die blinde oder absichtliche Wahl der gemeinen, hässlichen Natur.

Das Malerische, sagt Lairesse, namentlich das Schönste und Auserlesenste desselben, bezeichne das, was würdig sei, gemalt zu werden; das

Schlechte und Unschöne verdiene in keiner Weise die Ehre.

Und zur Erklärung fügt er bei: eine Landschaft mit geraden, schlanken Bäumen, flachen Gründen und sanften Hügeln, klaren und stillen Gewässern, schönen Durchsichten, azurblauer Luft und einigen treibenden Wolken, zierlichen Fontainen, stattlichen Häusern und Palästen im wissenschaftlichen Baustil, mit schönen Ornamenten, mit wohlgebauten, richtig nach ihrem Beruf colorierten und gekleideten Menschen und wohlgefütterten Kühen, Schafen und andern Thieren: «diese genannten Dinge mögen alle mit Recht den Namen des Malerischen führen. Aber ein Bild voll missgestalteter Bäume, deren Zweige und Laub sich wüst und ungeschickt von Osten nach Westen spreizen, die Stämme, krumm, alt und geborsten, mit Auswüchsen und Löchern, unebener Boden ohne Wege, scharfe Hügel und übermässig hohe Berge, welche die Aussicht hemmen, rohe und verfallene Gebäude, deren Ruinen über Hauf liegen, morastige Wasser, eine Luft voll schwerer Wolken, im Felde mageres Vieh und ungeschickte Landstreicher oder eine Zigeunerrotte als Staffage u. s. w. kann unmöglich für eine schöne Landschaft erklärt werden.»

Lairesse geht noch weiter. Er ist voller Entzücken für die landschaftliche Natur, die der Geschmack Ludwig XIV. erstehen liess, er schwärmt für eine schöne, saubere Gegend, geschmückt mit allen möglichen Zierrathen, welche archäologisches Interesse bieten. Seine schöne Seele will auch in der Landschaft nur durch Schönes erfreut und angeregt werden. Er fühlt aufrichtiges Mitleid mit

den Künstlern, die an einer wüsten felsigen Gegend, an einem vom Sturme gebrochenen Eichbaum, an einem Stück Säule, an einem Wassertümpel und an einer düsteren Ferne Gefallen finden. Er spottet über die Maler, die Unfälle und Gebrechen der Natur nachbilden. Ihm sind diese Enthusiasten für das Düstere, Chaotische nicht besser als Verrückte.

Wie Lairesse die Antike falsch interpretierte, so hat er auch Gaspard Poussins Kunst falsch verstanden und einseitig aufgefasst. Aber es ist ihm nicht genug, Poussin über alle Meister zu stellen, er thut auch die grossen holländischen Landschaftsmaler mit hochtrabenden Phrasen ab.

Und diesem einseitigen akademischen Idealismus sollte wirklich die frische, poesievolle Naturdichtung der Holländer zum Opfer fallen.

Der hohe, reine Schönheitssinn und Adel der Phantasie eines Claude und Poussin war mit dem gesunden, offenen Blick für die schlichte Wahrheit der Natur, mit der Liebe und dem Verständniss für deren Reize völlig verloren gegangen. So war auch kein Sinn für die intime Stimmungsmalerei der Holländer mehr vorhanden; und der charakteristische Ausruf Ludwigs XIV.: «Qu'on m'ôte ces magots là!» zeigte den Weg zur Phrase und zur Manier.

Lenotre's hohe Grandezza hatte in seinen Gärten Schauplätze für die Entfaltung des Pompes einer unumschränkten Monarchie geschaffen, Festsäle für glänzende Maskenfeste, Bosquets für arkadische Schäferspiele.

Und die französische Landschaft dieser Zeit, welche noch die mehr oder minder abhängige

Instrumentation zu der Melodie der Figuren bildete, strebte zwar dem heroischen Charakter nach, aber sie war ebenfalls durchaus zum arkadischen herabgestiegen. Hatten die Poussin und Claude ihre Landschaften in das Gebiet der verklärten Wirklichkeit erhoben, um sie ihrer Götter und Heroen würdig zu machen, so wurde die Landschaft jetzt zum liebeverheissenden Park, würdig der eleganten, in Sammt und Seide gekleideten Schäfer und Schäferinnen. Boucher, Pater, Lancret und Watteau schufen für sie eine zierliche, anmuthige Natur mit zartem, schimmernden Laubwerk und dem einladenden, weichen Wiesenteppich, den verschnittene Bäumen und Hecken einrahmten: an die Stelle der grossen, starken Natur trat die verschnörkelte Unnatur, welche sich in der Epoche Ludwigs XV. als überfeinerte, wenn auch oft reizvolle Dekoration über die Boudoirs und Salons der Schlösser in üppigster Verschwendung ergoss und nur der zurechtstutzenden Scheere bedurfte, um das Landschaftsbild dem Geschmacke entsprechend zu gestalten. Freilich erzählt uns schon Plinius der Jüngere von einer ganz ähnlichen Geschmacksverirrung in der tuskischen Parkanlage, wo die Kronen der Bäume zu Kegeln, Pyramiden und Kugeln zurechtgestutzt waren.

Französische Dichter wiesen der Landschaftsmalerei erst wieder die rechten Wege.

Die Vergötterung der Natur, die pathologische Naturempfindung, die sich eigenwillig der geschichtlich überlieferten Welt entgegenstellt, gipfelt in Jean Jacques Rousseau, der sich vor allen gegen die Naturschilderung der Rococo-Maler als der Dekoration für das anmuthige Mario-

nettenspiel der Götter und Nymphen wendete. Seine Schilderungen sind entweder der nächstliegenden Umgebung entnommen oder es sind sonnige Bilder aus seinen Wanderjahren; es sind keine nebelhaft mythische oder imaginäre Landschaften, in die uns Rousseau führt, und mit diesen schlichten, aber tief und wahr empfundenen Schilderungen schloss er wieder die innige Beziehung der einfach fühlenden Seele zur Natur auf. Er pries die Herrlichkeit himmelanstarrender beeister Bergzacken und tosender Wasserfälle, er sprach von nebelumwobenen Fichtenhöhen und duftigen Fernen, von Sonnenglitzern und Vogelzwitschern im thaufeuchten Gebüsch; mit einem Wort: er gab der französischen Welt nun auf einmal einen Blick für die früher übersehene Schönheit und Poesie der Natur. Und seltsam! Kaum war bei den Franzosen der neue Sinn geweckt, die heimathliche Natur zu geniessen, so schweifte er auch schon ins Weite und Ungemessene fremder Zonen. Bernardin de Saint Pierre übertrug die sich ins Sentimentale verflüchtende Stimmung auf den üppigen Zauber der Tropen, und Chateaubriand erschloss seinen Landsleuten die sonnig durchglühte Farbenpracht des Morgenlandes.

So war wohl von Rousseau der französischen Litteratur die Stimmungslandschaft geschenkt worden, aber in der Malerei war der arkadische Traum noch nicht ausgeträumt. Wie der Ton, in welchen Rousseau gerne verfällt, nicht selten ein ausgesprochen deklamatorischer ist, so blieb auch die Form der französischen Landschaft, aus dem Streben nach Natürlichkeit entstanden, noch in den engen

Fesseln des Pathetischen, aus denen sie selbst die französische Revolution nicht zu befreien vermochte; denn als Wahrzeichen der ganzen Richtung kann die römische Toga gelten.

Man suchte künstlerischen Anschluss in dem landschaftlichen Charakter Italiens. Die klassische Landschaft Poussins kam wieder zu Ehren. Henri Valenciennes wurde theoretisch und praktisch der eifrigste Verfechter dieser Richtung. Theoretisch in seinen «Elements de perspective pratique suivis de réflexions sur le paysage», in denen er allen Ernstes den Künstlern ans Herz legt, «Studien nach Homer Virgil, Theokrit und Longus» zu machen, um den wahren Stil der idealen Landschaft zu finden. Jean Victor Bertin und Xavier Bidauld folgten seiner Lehre und brauten aus dem Studium der Alten und Poussins eine Natur zusammen, deren Schönheit vor allem in der reichen Verschiebung edler Linien bestand; sie strebten einen wohlgegliederten landschaftlichen Körper an. Sie arbeiteten nach dem theoretisch festgestellten Schema: im Vordergrund ein Thal, womöglich von einem Flüsschen durchschlängelt, rechts und links coullissenartig hineinragende Hügel, conventionelle, schön contourierte und mit regelrechtem Laubwerk ausgestattete Baumgruppen, und in der Ferne endlich der unvermeidliche klassische Höhenzug. Gestein, Berg, ein Schloss, eine korinthische Halle, eine Ruine: das sind die Versatzstücke, welche in diesen wohlgegliederten Theaterdekorationen über den Mangel an Wahrheit, an Organismus der Natur, hinwegtäuschen sollen.

Es ist für Victor Bertin namentlich charakteristisch, dass er seine Natur im alten Phokis stu-

dierte. Er selbst beschreibt eines seiner Bilder nach Pausanias also: «Die Gegend wird vom Cephisus bespült; die Gebirgskette im Hintergrunde des Gemäldes trennt Phokis von Thessalien; im Vordergrunde üben sich junge Schäfer im Wettrennen». Dieser Fluss, diese Berge, diese Bäume, diese Menschen sind nicht nach der Natur, sondern nach Pausanias gemalt. Man muss sich also an Pausanias halten, wenn das Wasser nicht durchsichtig, das Terrain flach ist und die Baumblätter dem Kopfsalat gleichen.

Diese «klassischen» Meister malten eben die Natur wie Büffon sie beschreibt: nach Hörensagen und nach gedruckten Abhandlungen, aber es fehlt ihnen jener hochfliegende Stil Büffons, der durch die Pracht des Ausdrucks naiv, wahr und energisch wirkt.

Wohl können wir wahrnehmen, wie einige französische Meister selbst die akademische Composition aufgaben und das alte Thessalien, Messenien, Arkadien und Böotien verabschiedeten, aber den Weg von der Schablone und der Theatertunica zu einer freieren Naturauffassung zeigten doch erst die Engländer, nachdem sie selbst die strenge Composition: ein Baum links, einer rechts, kunstvoll durcheinander geschobene Linien, ein Schloss im Mittelgrund, ein Sonneneffekt am Himmel, glücklich überwunden hatten.[1]

Zu derselben Zeit aber, als Bonington durch die Frische und Wahrheit der Auffassung und durch seine prachtvolle Farbe die junge Künstlerwelt in Paris begeisterte, suchten andere gleich hochstrebende Meister den klassischen Stil wieder zu Ehren zu bringen, in dem sie bewiesen, dass Strenge der Formen nicht unvereinbar sei, mit Wahrheit und Wärme der Empfindung. Sie studierten die

[1] Vgl. Gurlitt, Die Anfänge der englischen Landschaftsmalerei in Westermanns Monatshefte 1896. S. 79.

Natur, suchten ihren Stil zunächst in grossen bestimmten Linien, und aus den Skizzen setzten sie ihre stilisierten Landschaften zusammen.

Während aber diese Meister hinausgingen, sich zwischen den Ruinen einnisteten und immer und immer wieder die alten Gemäuer zeichneten, zogen die anderen, die Modernen, hinaus in die spärlich gesegnete Umgegend von Paris, wo zwar keine weissschäumenden Waldströme und Giessbäche brausen und toben, wohl aber stehendes und helles kleines Gewässer das Auge erfreut. Und man staunte, dass das Thal von Montmorency sich malen lasse wie das Thal Tempe, und dass die Höhen von Saint Cloud und Meudon ebenso ausgiebig seien als der Hämos und Kithäron.

An die Stelle der ernsten Horizonte, der weiten offenen Fernen, der grossen kompakten Terrains, der antiken Prachtbauten, der rundblätterigen Bäume traten jetzt bald schmale Feldwege mit Schlehdornhecken, Bauernhütten mit moosbewachsenem Dach, kleine Sandberge mit sonnigem Geröll, Buschklümpchen mit einfallenden Streiflichtern und Aehnliches.

Und die Form versank gleichsam in dem an sich meisterlichen Impasto, und die Grundlage aller Landschaftsmalerei, das Verständniss und die Angabe der festen Bestandtheile unseres Erdkörpers, die sich in der bestimmten und sicheren Modellierung der Felsen, der Gründe und des Erdreichs ausspricht und uns mit der Ahnung des Beständigen unter der wandelbaren äusseren Hülle durchdringt — eine Eigenschaft, durch welche Nic. Poussin so unerreichbar gross wurde — all' das gerieth allmählich zu Verlust.

Die Zeiten, in denen man die Landschaftsmalerei in «paysage historique» und «paysage champêtre» eintheilte, waren glücklich überwunden, aber mit ihrem Schwinden war auch die Form ernstlich bedroht worden.

Während noch Bonington die Reize des romantischen Mittelalters erschloss und auf dem Umwege über venezianische Architekturen zu der malerischen Wiedergabe der winkeligen Strassen flandrischer Städte gelangte, lenkt schon John Constable in deutlich wahrnehmbarer Weise zu den modernen Naturalisten über.

In der Vorrede zu seinem English Landscape (1829) hat er sein Programm klar ausgesprochen: «Es gibt, sagt er, zwei Arten, in der Kunst sich Anerkennung zu verschaffen. Die eine besteht in dem aufmerksamen Studium der Schöpfungen Anderer, in der Nachahmung ihrer Werke oder doch in dem Auswählen und Zusammenfügen des Brauchbaren und Schönen. Die andere sucht die Vollendung an der Urquelle, in der Natur. In der ersten bildet sich der Stil aus der Kenntniss der Werke und schafft eine nachahmende Kunst. In der zweiten bei geschlossener Naturbeobachtung entdeckt sie nie vorher dargestellte Eigenschaften und bildet aus diesen einen eigenen Stil. Das Ergebniss der ersten ist, dass sie wiederholt, was dem Auge geläufig ist, was es schnell erkennt und schätzt, während der Künstler auf neuem Pfade nothwendigerweise langsam vorschreitet, weil nur wenige zu beurtheilen vermögen, warum er von dem gewöhnlichen Wege abweigt, weil nur wenige den Werth selbstständiger Schöpfungen zu schätzen wissen.

Constable ging als Landschafter seine eigenen Wege — getreu diesem Programm; er ist äusserst bescheiden in der Wahl seiner Motive: ein Stück Wiese, eine Schleuse mit etwas Gesträuch, ja das nächste beste Kornfeld genügt ihm. Aber er studiert diesen Ausschnitt der schlichten Natur mit peinlichster Sorgfalt und gibt ihn ohne stilisierenden Zusatz getreulich wieder: durch Luft und Lichtsucht er aber der einfachsten Gegend den Charakter eines harmonischen Ganzen zu geben.

Von nun an verlangte man von dem Landschafter nicht mehr Anordnung der Linien, Schönheit der Formen, nicht mehr Bäume von virgilischer Zierlichkeit, sondern eine gewisse Empfänglichkeit für das Ausdrucksvolle, das Bedeutsame der einzelnen Naturformen in ihrer äussern Erscheinung. Ein ganz gewöhnliches Stück Erde, ein verkümmerter Busch auf der Haide genügt — aber über diesen dürftigen Leib muss sich der ganze Zauber von Licht und Luft, gleich einer feinen, schwebenden Hülle, breiten. Das Spiel des Lichts in den bethauten Grashalmen, die untergehende Sonne, deren langgedehnte Strahlen über das weiche Moos hinstreifen; ein glühender Abendhimmel, der sich in einer Pfütze malt, das sind die Accorde, welche jetzt die Maler anstimmten.

Es war selbstverständlich, dass die Franzosen in ihre Kunstbestrebung diese Technik, diese Tendenz, durch entschiedene Totalwirkung zu überzeugen, rasch aufnahmen. Und wenn die klassischen Ueberlieferungen gleichwohl aus dem Meere der Vergangenheit gespensterhaft hie und da auftauchten — sie schreckten und überzeugten nicht mehr, seit unter den Einflüssen von jenseits

des Canals der Zauber des Lichtes die Künstler begeisterte.

Es wäre aber gefehlt, noch weitergehende englische Einflüsse auf die französische Kunst annehmen zu wollen; denn der Wandel in der letzteren hängt sichtlich zusammen mit der Ablösung der gesamten französischen Anschauung — auch in der Poesie und Sitte — von abstrakten Idealen, von typischen Charakteren und Autoritätsformen.

Die Anschauung war nun ins Reale geleitet, nicht mehr auf eine eingebildet musterhafte Welt und Convention, sondern auf Bedingungen und Reiz des Wirklichen selbst gerichtet. Den grössten Vortheil daraus zog die Landschaft; denn Zeiten, in welchen die Kunst, gelöst von Ideal-Objekten und Ideal-Formen sich auf die Kraft der Naturwahrheit oder des natürlichen Reizes angewiesen sieht, erwiesen sich der Entwicklung der Landschaft immer besonders günstig.

Die intime Hingabe an die Natur, welche nach der Wiederherstellung des Weltfriedens die Pariser Maler im tiefsten Innern packte, führte dazu, nicht mehr in der grossen Linie und üppigen Formenentfaltung den Hauptwerth des Landschaftsbildes zu erblicken, sondern die Reize der Natur in licht- und luftumflossenen Formen zu studieren.

Blauer Himmel mit weissen Lämmerwolken, heitere, klare Hintergründe, schwarze Bäume mit sorgfältig gemalten Blättern, die sich auf Ultramarin oder einem blässeren Himmelblau abdrücken, ein Sumpf im Vordergrund, ein Rasen mit allerlei Blumen — das sind die Elemente, aus denen sich meist die Landschaft der «Romantiker» zu-

sammensetzt. Einfach, wahr, natürlich und effektvoll ist die Losung dieser Modernen, die ganz mit Unrecht «Realisten» genannt wurden.

· Die feinen und empfänglichen Naturen unter den französischen Landschaftern wurden durch die Vermittlung der alten Meister auf die Natur und deren Verständniss hingeführt.

Es ist deshalb nicht zuviel gesagt, wenn ich behaupte, dass an dem Reiz der ländlichen Einfachheit und Anspruchslosigkeit vieler französischer Landschaften die Holländer des 17. Jahrhunderts mindestens ebensoviel Antheil haben, als unmittelbare aus der Quelle geschöpfte Beobachtung.

Damit soll durchaus nicht gesagt sein, dass einer dieser Franzosen auch nur einen Augenblick der blinde Nachbeter irgend eines Meisters oder einer Manier gewesen sei, vielmehr sind sie durch den vertrauten Umgang mit der Natur, deren Geist ihnen manches Geheimniss offenbarte, immer mehr in der Wahrheit erstarkt.

Als der eigentliche Vater dieses «Paysage intime» gilt Theodor Rousseau. Er that eigentlich nur das, was Poussin und was die Holländer gethan hatten: er sah die ihn umgebende Natur. Die Wahrheit und ernste Harmonie der Bilder Rousseaus, seine reizvollen Licht- und Farbeneffekte mussten tiefen Eindruck hervorrufen. Freilich trieb gerade er in seiner späteren Periode die Naturwahrheit so auf die Spitze, dass sie völlig ausdruckslos wurde. Rousseau ist auch der Begründer jener monotonen spinatgrünen Färbung, die bei ihm als Ergebniss ausgeklügelter realistischer Auffassungsweise erscheint. Doch wird dieser Fehler reichlich aufgewogen durch die Meisterschaft, mit der er das

Aufleben der Natur in intime Berührung mit der Atmosphäre zu bringen versteht.

Was Corot durchführte hat Rousseau entschieden angebahnt: die ideale Gestaltung auf realistischer Grundlage, also ganz das nämliche, was wir schon bei Claude und Poussin kennen lernten. Mehr Pantheist als Naturalist hat er den Waldgöttern und Hainnymphen einen heimlichen Cultus gelobt. Die nackte Naturwahrheit könnte ihn niemals reizen: sein höchstes Ziel ist vielmehr eine poetische, durch eine besondere Harmonie der Farben erreichte Stimmung. Und diese Stimmung verleiht seinen Bildern einen Empfindungsgehalt, der sie in die Sphäre der wahren Kunst erhebt. Corot kann nie verleugnen, dass er die edlen Formen der italienischen Natur studiert und empfindend in sich aufgenommen: er steht in der Mitte zwischen der epischen Grösse der klassischen Landschaft und dem Charakter des realistischen Stimmungsbildes.

Diese Naturauffassung voll Märchenduft und sanfter idyllischer Ruhe des Naturlebens, die ihren Silberschein über das müde Haupt des Menschen breitet, mahnt uns daran, dass Corot in mancher Hinsicht ein Ahne Arnold Böcklins ist.

Corot hat mit einem Wort der modernen Kunst die empfindsame, die poetische Landschaft geschenkt.[1]

[1] Gazette des beaux-arts 1889.

Gerade was die Form anlangt, war namentlich die deutsche Landschaftsmalerei tiefgesunken. Nachdem die Erinnerungen an Ruisdael, Everdingen, Waterloo einerseits und an Claude Lorrain, an die Poussin, Salvator Rosa und Swanenveldt andererseits immer matter und matter ausgesponnen worden waren, hatte, neben einer mitunter, nach der beiden Canaletto Vorgange, noch Tüchtiges leistenden Prospektmalerei, eine Art von Landschaftskunst Platz gegriffen, welche wir gegenwärtig eigentlich nur noch als feinere Tapetenmalerei gelten lassen können. Ein paar dunkle manirierte Bäume zu beiden Seiten des Vordergrundes, — die Behandlung der Vegetation jener Zeit gipfelt in der schulmässigen Ausführung des Baumschlags, — einige Ruinen alter Tempel oder ein Stück Felsen daneben, dann im Mittelgrund einige Staffage zu Fuss oder zu Pferd, wo möglich mit einem Flusse und einer Brücke und einigem Vieh, eine Parthie blaue Berge hinter all' diesem und einige tüchtige Wolken darüber, das war so ungefähr, was in jener Zeit als eine Landschaft gelten durfte.

Wie seltsam muthen uns heute die Bilder eines Philipp Hackert mit ihrer schablonenmässigen Formgebung und ihrer manieristischen Technik an, und Hackert war gewiss noch einer der talentvollsten jener Zeit, ein Künstler, für den sich sogar Goethe ernstlich begeisterte.

Die Zeit hat jenen Reiz des damals Zeitgemässen, jenen Reiz der Frische und Neuheit davon abgestreift — und nun erscheinen jene Werke uns geistlos, ohne Naturtreue und baar aller zur Seele redenden Phantasie.

Ebenso erblickte man in den Werken des Engländers Wilson nur eine übertriebene Nachahmung Claudes, während in jenen Gessners und Mechaus ein süsslicher oder akademischer Schäferstil seine Orgien feierte. Und es kann als Merkmal des Zeitgeschmackes angesehen werden, dass in Deutschland, namentlich in Dresden, die tapetenhaften Landschaftsbilder eines Alexander Thiele sich eines besonderen Rufes erfreuen durften. Kamen nun hiezu noch die aus Gottscheds Zeiten stammenden Urtheile und Kunstansichten, wie sie an Sulzer, Hagedorn und Ramdohr ihre Verfechter fanden, so war kaum abzusehen, wie aus diesem Versunken- und Versumpftsein eine Rettung und Erhebung gefunden werden sollte.

Wie der Kunst allmählich ein frischer Morgen aufging, wie die vulkanische Erschütterung, welche vom Jahre 1789 ausgehend, Europa umgestaltete, Das darzulegen, kann hier nicht meine Aufgabe sein.

Unter den Landschaftsmalern, welche mit energischem Geiste in den Wust des Alltäglichen, Prosaischen, Abgestandenen hineingriffen und eine

neue, leuchtende poetische Richtung hervorhoben, war es namentlich der geniale Engländer Turner, der in seiner ersten Periode Grossartiges schuf, weil er zuerst wieder die Landschaftsmalerei von den starren Regeln der Composition, welche sich allmählich ausgebildet hatten, glücklich befreite.

Turner haften freilich all' jene grossen Schwächen an, wie sie Bahnbrechern einer neuen Richtung eigenthümlich zu sein pflegen: er ging in seinem späteren Impressionismus nicht selten zu weit und verfiel in Uebertreibungen, die man nicht so ganz mit Unrecht als «prismatische Tollheiten» bezeichnete.

Aber es ist ein Irrthum seiner Verehrer, wenn sie in ihm auch einen Künstler zu bewundern glauben, der sich mit photographischer Treue an die Formen der Natur hielt. Im Gegentheil! Wenn er es für zweckdienlich erachtet, wirft er einen Hügel auf, wo vielleicht einst eine Erdrevolution einen solchen hervorbringt, sprengt eine Brücke, wo man es bisher noch zu thun versäumte, trägt eine Kirche ab, u. s. w. — abgesehen davon, dass er da und dort üppiges Laubwerk wachsen lässt, wo kein Blatt das Auge erfreut.

In Deutschland aber gebührt Jos. Anton Koch unstreitig das Verdienst, die Landschaft aus den Fesseln der Barbarei und der Unnatur befreit zu haben. Wir dürfen aber die Verdienste Kochs nicht überschätzen: er hat wohl gezeigt, welchen Weg die Kunst zu gehen hat; ihm selbst aber war es nicht beschieden, das von ihm angestrebte Ziel zu erreichen. Sein plötzliches Auftreten, das Anbahnen einer neuen, der unmittelbar vorausgegangenen ganz entgegengesetzten Richtung, die

dadurch entstandenen Schroffheiten in seiner Kunst — all' das waren ohne Zweifel die natürlichen und gegebenen Hindernisse auf dem Wege zur Vollendung des Meisters.

Koch konnte es Goethe, der übrigens in seinen landschaftlichen Blättern als Vertreter des paysage intime erscheint, absolut nicht verzeihen, den Vedutenmeister Hackert überschätzt zu haben; denn Koch war durchaus Verfechter des Geistigen und mit einem glänzenden Talente für Composition und Zeichnung ausgestattet. Diese Begabung führte ihn auch zur besonderen Pflege der historischen Landschaft. Der Anschluss an Ideen galt ihm nämlich als absolut nothwendig. Die Entfaltung seines Formtalentes fand bei solchen Anschauungen ein weites und dankbares Gebiet; seine Compositionen verrathen ein gereiftes Schönheitsgefühl, das sich namentlich in den Linien äussert, die voll Stärke, voll Empfindung sind. Eine harmonisch abgerundete, wohlklingende Sprache der Formen tönt uns aus diesen Contouren entgegen, die einen wahrhaft classischen Zug besitzen. Aber die Strenge der Formbestimmtheit wurde bei ihm doch gelegentlich bis zur Spitze getrieben. Das Eine aber ist sicher: hätte Kochs Malerei ebenfalls einen solchen Höhepunkt erreicht, eine ebensolche Breite und Rundung, wie sie aus seinen besten Werken in Form und Composition spricht, so müssten wir ihn zu den grössten Meistern aller Zeiten zählen. Aus Kochs besten Werken spricht in der That der volle, hervorbrechende Naturfeuergeist. Turner und Koch sind deshalb zwei Erscheinungen, die manches Verwandte haben, obwohl sich zwischen ihnen die grössten Gegen-

sätze ausbildeten. Koch und Turner wandelten ursprünglich fast gleiche Wege, dann wurde Koch zur strengsten Charakteristik geführt, während Turner in das andere Extrem, in jene Nebelhaftigkeit verfiel, von der sich Koch schaudernd abwandte.

Koch vertrat mit seinen Freunden die Anschauung, dass die Landschaft von der menschlichen Kultur untrennlich ist. «Reine Landschaften» sagt Schinkel im Sinne Kochs, lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück . . . und der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden darin hervortreten lässt, entweder so, dass man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur geniessen . . . oder dass man in ihr die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen lässt.»

Das war der Boden der idealen klassischen Landschaft, auf dem Vegetation wie Architektur durch die Phantasie so ergänzt wurden, wie sie etwa zu Perikles' oder Hadrians Zeiten erschienen sein mochten.

Eine grosse Reihe von Landschaftern hat den Einfluss von Kochs Streben und Wirken empfunden, aber der Gesammteindruck ihrer Bilder ging regelmässig zu Grunde durch die Minutiosität des Nebensächlichen, das sich durch die darauf verwendete Sorgfalt der Ausführung über sich selbst erhob und eine Bedeutung anstrebte, die ihm der Natur der Sache nach nicht zukam. Aus dem Gefühl, dass die Natur nicht überall künstlerisch schön ist, ergab sich das ausgleichende

Streben, sie in gewisse, durch die Convenienz geschaffenen Formen hineinzuzwängen und zu idealisieren. Es ist ja nicht zu verkennen, dass ein Theil der Anhänger Kochs realistischer geworden ist und sich eine grössere Summe von Ausdrucksmitteln in Technik und Farbe wie in natürlicher Form angeeignet hat. So hoch ich aber auch Koch schätze, so sehr ich sein vornehmes Streben bewundere, so kann ich doch unmöglich der Meinung jener Idealisten beipflichten, die seine Art und Weise für die allein gültige halten. Aufgabe seiner Nachfolger wäre es also gewesen, das von Koch Begonnene weiter auszubauen; denn auch die Natürlichkeit, die Frische, ohne die dem Kunstwerk die Vollendung mangelt, muss sich zur Idee gesellen.

Die romantische Schule aber war wenig geeignet, diese Forderung völlig zu erfüllen. Kochs Nachfolger machten mit Vorliebe «schöner», was Koch einfach hinschrieb. In «Franz Sternbald's Wanderungen» lesen wir: «Was soll ich mit allen Zweigen und Blättern, mit dieser genauen Copie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüth, meine Stimmung, die mich gerade regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mittheilen.»

Zur gegenständlichen Besonderheit der Romantiker gesellt sich als Ergänzung ihre eigenthümliche Ausdrucksweise. Der ursprüngliche Vorgang des Sehens als sinnliche Thätigkeit des Nacheinander wird in der Ausführung, fast möchte man sagen, betont. Der Landschafter hat eine Gegend durcheilt und berichtet dann auf dem Blatt Papier

das, was er Schritt für Schritt gesehen, durch Strich neben Strich. In der Ferne bleibt er ebenso accurat wie im Vordergrunde. Da kommt auch keine fein studierte, gewählte Beleuchtung zu Hilfe. Man möchte behaupten, Innenräume und freie Landschaften sähen sich in der farbigen Beleuchtung fast ebenso unnatürlich gleich, wie ihre Schilderung von Nacht und Tag. Die Landschaften werden im bedeutungsvollen Sinne componiert; ihre Formen sollen deklamieren.[1]

Die Einflüsse der romantischen Schule treten denn auch weniger in formaler als in idealer Hinsicht hervor. So entstand in Deutschland die ideale Romantik der Stimmungslandschaft, welche weniger die plastische Auffassung, das formbildende Element ausbildete, als den Gesammteindruck der Landschaft auf das Gemüth, auf den seelischen Rapport zwischen Natur und Beschauer. Bei der Uebertragung des musikalisch Lyrischen auf die Landschaft büssten nun Linien und Formen an ihrer Bedeutung ein, und an ihre Stelle traten allmählich Farbe und Lichtwirkung.

So gestaltete die deutsche Romantik eine Richtung aus, die der französischen verwandt ist, welche die Natur mit denselben Augen betrachtete und niemals die reale Natur wiedergab.

Klassische und romantische Idealität standen aber mit der Gesammt- und Einzelwahrheit noch nicht auf vertrautem Fusse.

Die beiden Richtungen blieben zwar bestehen, aber beide erbrachten von nun an den Beweis

---

[1] Ernst Burmeister in den «Graphischen Künsten» XVI. Jahrh. S. 115.

ihrer Existenzberechtigung im innigen Anschlusse an die Natur.

Wie die Phantasie und das bewegte Gemüth des echten Landschafters, wenn es an gegebene unabänderliche Linien und Formen, in einzelnen Fällen sogar an zufällige Mängel etwa der Vegetation gebunden ist, sich auf die freigelassenen Stellen wirft und in den Erscheinungen der Luft, in Wolkenbildungen und Beleuchtungen eine Entschädigung sucht und ein Reizmittel erkennt. Das sehen wir am besten bei Rottmann, dessen künstlerische Handschrift in ihrer breiten Grossartigkeit wahrscheinlich auf die Einflüsse von Wallis und Turner zurückzuführen ist, dessen tiefpoetische Seele seine Werke aber unmittelbar aus der Natur schöpfte, deren innerste Geheimnisse er glücklich erlauscht hatte. Er vereint also die beiden Richtungen der Landschaftsmalerei: er fühlt poetisch und malt realistisch.

«Mein Landschaftsheiliger, bei dem ich weile, um mich zu erbauen», ruft F. Th. Vischer aus, «ist Rottmann! Einst als junger Mensch, der noch keine Ahnung hatte von hohem Stil, von klassicher Einfalt und Grossheit, vom südlichen Land und seiner Natur und wie man in ihr die Antike fühlen und verstehen lernt, stand ich zum erstenmal vor seinen Fresken. Da gingen mir die Augen auf und lange nachher, als ich Italien und Griechenland sah, musste ich, wo immer diese Welt der reinen Form und Farbe in besonderer Schönheit und Grösse sich vor mir aufthat, leise sagen: Rottmann!»[1]

---

[1] Kritische Gänge. Neue Folge 1. Heft 1860 S. 35.

Rottmann ist der Hauptvertreter der klassischen Richtung. Die Noblesse und Feinheit der Linie ist bei ihm immer entzückend: er hat in der That gelehrt, wie die Natur ohne Einbusse des Naiven unter die Linie der Schönheit zu bringen ist; was Poussin und Claude anstrebten, hat Rottmann in seiner idealen Naturempfindung erreicht.

In seinen ersten Werken tritt die Stilisierung nicht selten etwas aufdringlich zu Tage, später aber herrscht in seinen Bildern eine Frische und Natürlichkeit, die mit wahrhaft klassischem Schönheitssinn Hand in Hand geht.

Auch die romantische Richtung, wie sie Schirmer vertreten hat, gibt keine naturalistischen Abrisse, sondern geschlossene Compositionen, in denen sich Idee und Technik trefflich vereinen. Schirmer geht also meist den Weg der Alten, zieht aber häufig nur die Natur zu Rathe. Gerade er hat gezeigt, dass jener Charakter höherer idealer Einheit der italienischen Natur, welcher für Viele zur sog. historischen Landschaft allein geeignet erschien, auch recht wohl in deutschen Formen erlangt werden könne.

Dem entsprechend hielt sich Schirmer lange bei dem Ordnen der Linien und des Lichtes auf. Besonders charakteristisch dafür, wie Schirmer tadellos schöne Linien und eine ernste und tiefe Wirkung anstrebte, ist sein Bild: Abrahams Begräbniss. Die Hauptsituation ist in der beifolgenden Skizze angegeben. Es ist Dämmerung: der letzte Gluthschein liegt am Eingange des Begräbnisses, am Felsen. Links geht feurig der Mond hinter dem tiefen Gebüsche und der dunklen Ferne auf. Der Vordergrund mit dem Leichen-

zuge ist schattig und düster; die Hauptschattenmasse liegt in der Mitte des Bildes, beim Eingange der Höhle, und von da zieht der Schatten in



Schirmer: Begräbniss Abrahams.

weichem Linienschwunge durch das Bild und harmoniert trefflich mit den zugreichen Linien der Form, die besonders ausdrucksvoll in den Bäumen wirkt.

Noch frischer als Schirmer fasst Preller meist seine Motive auf. Sein Streben ist ebenfalls auf grosse und schöne Composition gerichtet; die ganze phantastische Pracht südlicher Landschaft, voller Leben und Leidenschaft, hat er wieder zur Erscheinung gebracht, wie dies seit Poussin keinem anderen gelungen. Seine Behandlung erscheint aber trotz der Strenge pikanter als jene von Schirmer. Preller ist im Grossen und Ganzen auch natürlicher, besonders in seinen Seebildern, die gross in den Linien und doch charaktervoll im Detail sind. Schirmers phantasievolle Schöpfungen aber entfernen sich oft zu sehr von der Naturwahrheit. Selbst Cornelius schildert in idealen Compositionen kräftige, lebenswahre Gestalten. Und noch mehr ist der innige Anschluss an die Natur in der Landschaft geboten. Ich glaube, man kann eine Landschaft gross, schön und erhaben schildern, und doch natürlich dabei bleiben, conventionelle Formen meiden.

Auch Preller zeigt übrigens mehrmals solche conventionelle Formen, besonders in den Bäumen und in den Lüften, welche hie und da scharf geschnitten sind und sich öfter wiederholen.

Darum ist Rottmann so gross, weil er trotz idealer Auffassung, trotz vollendetster Linienschönheit Charakter und Natur in gleichem Grade berücksichtigt. Auch Lessings Streben ist auf tiefe Charakteristik gerichtet; er begnügt sich aber nicht mit ihr allein, weil er die Summe der Anforderungen, welche an ein Bild gestellt werden kann, kennt. Er ist der Landschafter der heimathlichen Erde, wie er sie am Rhein, an der Eifel, in Westphalen, dem Harz und Schwarzwald kennen lernte; er schildert deutsche Berge und Schluchten,

die alten Eichen und Buchen, die dunklen Wälder der germanischen Gauen. Grossartig wirken seine Waldbilder, in denen entweder schroffes Gerölle zwischen dunklen Bäumen malerisch umherliegt oder ein stilleres Wasser dem Waldplatz den Charakter ruhiger Einsamkeit verleiht. Er ist darum volksthümlicher als Rottmann, den die Schönheit des Südens gefesselt hielt. Beide aber weben den Zauber der Poesie um ihre Werke, Rottmann durch klassische Einfachheit, Lessing durch Ernst und tiefes Gefühl, durch eine stille Melancholie.

Verfolgen wir die Wege, welche die übrigen Landschafter einschlugen, so gewahren wir vor allem, dass der hohen Richtung Rottmanns nur Wenige folgten, und die Begabung dieser Wenigen reichte nicht an jene Rottmanns heran.

Als interessante Erscheinung, ja als Glanzpunkt der Münchener Schule, darf Christian Etzdorf genannt werden, der seine Motive am liebsten im Walde, am Strande, in den Felsenthälern namentlich Skandinaviens sucht. Tiefer Ernst durchzieht seine Schöpfungen. Meist ist der Himmel trüb und regnerisch, die Stimmung ist ganz in Melancholie getaucht. Die Formen erhöhen noch durch Einfachheit und Ernst den Ausdruck. Etzdorf malte oft landschaftliche Scenen in der Art der alten Holländer, ja er ahmte Everdingen und Ruisdael nach, aber ohne Aengstlichkeit und ohne Aufopferung seiner frischen Naturempfindung.

Man hat Albert Zimmermann, ein für kräftige Naturstimmung sehr glückliches und ohne Zweifel technisch hochbegabtes Talent, manchmal den Nachfolger Rottmanns genannt — wie mir scheint

jedoch mit Unrecht. Zimmermann wählte mit Vorliebe Gebirgsmotive von grossem und ernstem Inhalt, welchen aber die Durchbildung nicht immer entsprach, da er den Gegenstand nicht einfach und gross abgewogen darzustellen vermochte. In seinen Bildern ist alles voll kleiner, kleiner Formen und Förmchen, der Ton gleich im Vordergrunde wie im Hintergrunde. Diese Kleinheit in Form und Lichtvertheilung lässt bei ihm oft das schönste Motiv nicht zur Wirkung gelangen, wenn auch die Einzelheiten meisterhaft und virtuos in der Technik ausgeführt sind. In reinen Naturschilderungen ist Zimmermann manchmal unerquicklich naturalistisch und bleibt fast studienhaft; ohne Poesie, begnügt er sich mit der Wiedergabe des äussern Eindrucks. Und seine stilisierten Bilder sind beinahe noch unerfreulicher, denn sie tragen in zu auffälliger Weise den Stempel der Nachahmung und sind dabei zopfig und unschön in Form und Farbe. Ich denke dabei namentlich an die Landschaft mit den Centauren in der neuen Pinakothek in München. Seine glücklichsten Vorwürfe hat sich Zimmermann aus der einfachsten ungeschminkten Natur geholt: ein Stück Ufer aus einem Gebirgssee mit kleinen Föhren und umherliegenden Felsgesteinen, trübem Himmel und schwermüthiger Stimmung — das ist für Zimmermanns Technik und Farbe die entsprechende Aufgabe: denn er vermag auch durch Feinheit des Tons und durch ursprüngliche Auffassung zu wirken, wo keine grössere Idee im Bilde vorhanden ist.

Wieder andere Wege ging Heinrich Heinlein. Ein freier Blick für Auffassung und oft mächtig wirkende Einfachheit derselben sind die

Hauptvorzüge seiner Bilder, denen immer etwas «Schneidiges» in Erfindung und Form eigen zu sein pflegt, das freilich manchmal selbst ins Bizarre führt. Das zeigt sich auch in der grossen Gebirgslandschaft, deren Hauptsituation die kleine Skizze angibt. Reizend componiert ist hier übrigens die Hüttenpartie und der Mittelgrund mit seinen Waldabfällen; weniger schön ist der Vorgrund. Oft leiden seine Bilder an einem zu breiten, dekorativen Vortrag, mit dem der Mangel an Naturstudium manchmal Hand in Hand geht. Seine kleineren Oelskizzen wirken weitaus harmonischer und feiner als die nach denselben ausgeführten Bilder. Uebrigens hat es Heinlein verstanden, den Zauber der Gebirgsnatur trefflich wiederzugeben; in seinem «Königssee» ist gereifte künstlerische Anschauung, Masse, Wirkung, ineinandergreifende Form.



In der Reihe dieser Meister erscheint auch Christian Morgenstern, der sich durch seine Lüneburger Haide zu einem geachteten Namen verhalf. Seine Motive — oft sehr schön, oft aber auch höchst gleichgültiger Natur — sind theils aus dem

Gebirge, theils aus den Ebenen von Oberbayern, theils aus Schweden, theils vom Meeresstrande. Seine Bilder zeigen zwar meist gute Anordnung, aber es mangelt ihnen die Feinheit der Farbe und der Behandlung.

Ein ausgesprochener Stimmungsmaler hingegen ist unstreitig Eduard Schleich, der ganz auf die Wirkung der Tonharmonie ausgeht. Sein künstlerischer Charakter ist nicht frei von tiefgehenden Wandlungen. Zuerst folgte er der naiven Richtung, hielt viel auf schöne Gliederung der Gründe und befleissigte sich einer sehr zarten, spitzen Behandlung. Später verliess er diese Richtung und sah — leider mit Hintansetzung alles Anderen — nur auf Farbe und Wirkung. Er wandelte deshalb auch nicht selten auf Irrwegen, wenn er sich den Intimisten im französischen Sinne näherte und Gegenstand und Idee völlig dem Zufall überlassend, nur Farbe gegen Farbe setzte, ohne Form und Bestimmtheit. Dieser unglaubliche Uebermuth der Technik führte dazu, dass auf einzelnen Bildern, wie dem Starnberger Schlossmotiv, von Detail und Form gar nicht mehr die Rede sein kann. Die Luft ist völlig ungeordnet in den Formen, roh in der Behandlung. Die geschickte Vertheilung von Farbe, Licht und Schatten gelangt nicht zur Wirkung, weil die Art der Behandlung nichts auszusprechen vermag, gleichsam nur stotternd Töne hervorbringt.

Von all' den Meistern, die ich im Vorstehenden aufführte, hat man behaupten wollen, dass Rottmann sie mehr oder weniger beeinflusst habe, und doch bildeten sie nur die eine oder die andere der Richtungen aus, welche in Rottmanns künst-

lerischem Charakter so wunderbar zusammenflossen.

Der klassische Idealist Schirmer und der Romatiker Lessing brachen für die Düsseldorfer Schule die Bahn.

Ihr vornehmster Vertreter Andreas Achenbach beherrscht mit seinem proteusartig reichen Talent ein weites Gebiet: mit gleicher Meisterschaft erfasst er Scenen vom Meere, aus Italien und Holland. Er galt früher als Naturalist, dem es nur schwer gelingt, den Stoff künstlerisch zu bewältigen; aber seine sprudelnde, kecke Manier, seine geniale Ausführung des Details lassen es übersehen, dass er nicht immer die Ansprüche erfüllt, welche man an ein geschlossenes Kunstwerk stellt.

In erster Linie ist A. Achenbach eben Virtuose, der ohne Zaudern die Leinwand mit Bildern der See und der Berge bedeckt; wie aber einerseits sein Realismus nicht immer künstlerisch genug ist, um auf Geist und Herz zu wirken, so wird der Meister andrerseits manchmal grotesk in den Formen. Uebrigens pflegt er mit einem feinen Compositionsgefühl nur die wirklich bedeutungsvollen Motive der Landschaft hervorzuheben: bei aller Frische seines Naturgefühls opfert er doch darüber niemals die Schönheit der Composition. Und das ist es, was er in der That der künstlerischen Erziehung seines Auges durch die Werke der alten holländischen Meister verdankt.[1]

Oswald Achenbach verfügt ebenfalls über eine

---

[1] Voss, Andr. Achenbach in den «Graphischen Künsten». XIX. Jahrg. S. 10.

sehr flotte, lebendige Pinselführung, aber er vernachlässigt gerne die Anordnung der Form und Farbe. Seine Schöpfungen gleichen in der Art der Erfindung nicht selten den Journalillustrationen; originell sind übrigens seine Bilder aus der römischen Campagna, von grosser Feinheit der Einzelheiten jene aus den Strassen von Neapel und von Palestina.

Wenn wir den Gesamtausdruck der Form dieser Schulen schliesslich würdigen, so ergiebt sich, dass die Münchener Schule Alles mehr in Massen zeigt: es ist der Eindruck eines Ganzen als solchen, jedoch meist ohne genaueres Eingehen in die Einzelheiten der Natur und ohne zum grossen Thema den Text auszuarbeiten. Ist der erste Eindruck vorüber, so forscht der Beschauer umsonst nach einem Detail, dass er den Gegenstand noch inniger in sein Gemüth aufnehme.

Die Düsseldorfer Schule verbindet mit der Regelmässigkeit der Composition ein liebevolles Aufsuchen aller belebenden Einzelheiten der Natur, sie dringt auch in die Geheimnisse des harmonischen Farbenwechsels, sie vergisst jedoch gerne, das Ganze als Einheit festzuhalten. Man kommt der Wahrheit am nächsten, wenn man behauptet, Geschmack und Richtung der Düsseldorfer sei eine heilsam naturhistorische, durch den Einfluss der Historienmalerei entstanden. Reines Gefühl und tiefes Naturstudium weist sie auf kleine Wald- und Gebirgsparthien, Bergthäler etc. hin, und ihre Atmosphäre ist meist trübe und melancholisch, oft ist auch der poetische Zauber sanfter Wehmuth darüber ausgegossen. So ist ihnen auch Vor- und Mittelgrund die Hauptsache, während Fernen nur

etwa als Gegensatz oder nebelumflort, schöne Linien und Formen aber selten das Auge fesseln.

Aus den hochgehenden Wogen der Romantik erstand der Kunst des 19. Jahrhunderts eine neue schaumgeborene Göttin der Schönheit.

Um die Mitte dieses Jahrhunderts begann in Frankreich jener merkwürdige Umschwung der künstlerischen Bestrebungen sich zu vollziehen, der die lange Zeit hochgehaltenen akademischen Traditionen wie nutzlosen Ballast von sich warf und die gewissenhafteste Beobachtung der Natur, das gründlichste Studium ihrer Erscheinungsformen als die Vorbedingung gesunden Schaffens aufstellte. Aus dem Schwanenlied der Romantik wurde ein Lobgesang der naturalistischen Kunst. Gleich verführerischen Sirenenklänge erschollen die französischen Weisen auch in unseren Landen und zogen die heranwachsende Generation in ihren Bann.

Und wenn auch die Heimath der Nibelungen und Walthers von der Vogelweide nicht zu leicht zu erobern war, wenn sich die deutsche Kunst auch immer einen lyrisch-romantischen Zug bewahrte, so begannen sich doch die Bande der Romantik allmählich zu lockern. Die feingestimmten, von einem überraschenden Tonzauber erfüllten und doch durch das engste Anschmiegen an die Natur entstandenen Werke eines Millet, Troyon, Rousseau, Daubigny blieben nicht ohne tiefen Eindruck. Der einfachste Vorgang, die nächste Umgebung wurde nun als das beste Studienfeld erkannt, und was Barbizon im Wald zu Fontaine-

bleau für die Pariser Künstler gewesen ist, wurde z. B. für die Wiener der Prater, für die Berliner das auf der Halbinsel Darss liegende, von den prächtigsten Laubwaldungen umgebene Prerow.

Die moderne Richtung sucht in der Form das möglichst individuell Bezeichnende in besonderer Unterscheidung vom Typus auszuprägen. Kraftvolle Charakteristik steht ihr über der Befriedigung eines formalen Schönheitsideales.

Aehnlich wie L. B. Alberti im letzten seiner drei Bücher über Malerei, diesem Programm einer neuen Kunstrichtung, dem Maler die eingehende Beschäftigung mit Dichterwerken empfiehlt, so sagte Ingres, der französische Meister der Formvollendung, einst zu einem jungen Landschafter in Paris: «Studieren Sie Raffael, Michelangelo, Shakespeare, Beethoven und A. Hoffmann und Sie werden der grösste Landschaftsmaler werden.»

Dieses denkwürdige Wort aus dem Munde des eigentlichen Klassikers der neueren Malerschulen Frankreichs hat seine tiefe Bedeutung auch heute noch nicht verloren. Michelangelo stieg kühn zu den tiefsten Problemen des Daseins hinab, Raffael mit seinem naturvoll harmonischen Wesen entwickelte seine Bilder klar und lebensfroh mit klassischem Stilgefühl, Beethoven, der mit Michelangelo nicht ungeschickt in Vergleich gebracht wurde und dessen künstlerische Natur auch jener Shakespeare's verwandt ist, führte die Melodie zur höchsten Natureinfachheit zurück und versuchte es sogar in seiner Pastoralsymphonie die künst-

lerische Auffassung der landschaftlichen Natur auszudrücken, während Hoffmanns geniale Phantastik in das innerste Wesen und in die geheimsten Räthsel der Dinge einzudringen und märchenhaft Wunderbares und Wirkliches unlösbar zu vermischen suchte. Das Programm, welches Jngres damit aufgestellt hat, enthält in der That alles Wesentliche, was die Landschaftsmalerei zum höchsten Ziele führen kann.

Wohl hat auch Salomon Gessner in einer in Form eines Briefes an Füssli geschriebenen kleinen Abhandlung dem Landschaftsmaler die eifrige Lektüre guter Dichter als das wirksamste Mittel gegen den Verfall in Trivialität bei der Wahl des Gegenstandes warm empfohlen, und Cornelius pflegte zu seinen Schülern zu sagen: «Lesen Sie gute Dichter, den Homer, Shakespeare, Goethe, vergessen Sie mir auch die Bibel nicht.» Aber Ingres fasst die Sache weitaus tiefer: ihm gilt das Studium jener Meister nicht nur als schätzbare Quelle der Anregung und Begeisterung, ihm gilt der vertraute Umgang mit ihren Schöpfungen als nothwendige Schule für den Landschafter, die ihn über die Grenzen seines Gebietes ebenso unterrichtet, wie sie ihn auf die Aufgaben seiner Kunst hinweist. Ingres verlangt also von dem Landschafter ebenso gut die Verarbeitung von Ideen, wie wir sie bei dem Historienmaler als selbstverständlich voraussetzen; er fordert also vom Landschafter nicht nur technische Geschicklichkeit, sondern auch feinere künstlerische Bildung.

Diese Forderung hatte keineswegs nur in der Zeit ihre Berechtigung, als man den Hellenismus in der Kunst erneuern und dessen Kunstempfin-

dung wie Formvollendung mit christlicher Begeisterung verschmelzen wollte; sie besteht vielmehr noch heute zu Recht. Die Landschaftsmalerei aber, welche diese Forderung erfüllt, steht fraglos auf dem Boden antiker Anschauung und antiker Denkweise. Dem Bedürfniss der Alten, die Naturgewalten als bestimmte göttliche Wesen zu personificieren, sie in menschlich-schönen und doch göttlichen Formen dem Auge des Volkes vorzuführen, entspricht das Streben der modernen Landschaftsmalerei, wie es Böcklin vertreten hat, in das geheimnissvolle Wesen, in die Seele der Landschaft tiefer einzudringen und auf diese Weise die Naturgewalten darzustellen; sie bemüht sich dabei, alle symbolischen Andeutungen zu vermeiden und nur die Grösse und Schönheit der Natur zu zeigen: sie wirkt durch künstlerische Verwerthung der Wunder, Kräfte und Schauspiele der Natur, in denen so viel Reiz und Zauber, Hoheit und Göttlichkeit ruht.

Böcklin wurde eines Tages von dem Grafen Schack vor einer eben angelegten Waldlandschaft überrascht: er fuhr wie aus einem tiefen Traume auf und gestand dem Grafen, dass er seit Tagesanbruch so sitze und in diesen Zauberwald der Armida alle Wunder hineinträume, die Tasso ersonnen hat.[1] Wer gedenkt da nicht der herrlichen Verse, mit denen der Wald des Paradieses in der Divina Commedia geschildert wird:

> «La divina foresta spessa e viva
> Ch'agli occhi temperava il nuovo giorno...»

[1] Vgl. Schack, Meine Gemäldesammlung. S. 151.

Die Phantasie der Frührenaissance wurde durch diese Stelle ebenso befruchtet, wie die Böcklins durch Tasso's Verse.

Die Kunst hat also die Aufgabe, die Wunder der Natur in fasslicher Weise zu einheitlichem Bilde zu verarbeiten, die zerstreuten einzelnen Wunderzeichen zu harmonischen Schilderungen zu vereinen und in uns durch diese Harmonie der äusseren Erscheinung eine Harmonie der geistigen Kräfte herzustellen.

Der Landschaftsmalerei dem ewigen Loblied der schaffenden Naturkraft, fällt demnach die Aufgabe zu, in abgerundeten Formen die glücklichen Eindrücke zur Schau zu bringen, die in der Natur selbst Herz und Geist erquicken.

Der Landschafter kann nicht materiell sklavisch die Natur nachahmen, er vermag nicht die tausend und abertausend Blätter wiederzugeben, mit denen der Baum geschmückt ist, er kann nicht die übereinander schlagenden Wellen eines Flusses, die Ebbe und Fluth des Meeres auf die Leinwand übertragen; mit einem Wort: er kann nicht auf die Leinwand bringen, was auf Laut und Bewegung beruht, ihm stehen nur Formen und Massen, Beleuchtung und Farben zu Gebote, aber er vermag durch diese stummen Mittel so laut zu unserem Sinn zu sprechen, dass wir mit dem, was er unserem Auge schildert, alle übrigen Stimmen der Natur zugleich zu vernehmen glauben.

Der denkende Beschauer wird sich sofort klar machen, welch' fein abgewogener Rhythmus in den Linien der Felsen, der Wogen und der Wolken webt. Der denkende Landschafter wird nämlich immer die Eindrücke, die er in der Natur

empfängt, geistig durchdringen und verarbeiten, er wird durch die künstlerische Ordnung von Linien, Lichtvertheilung und Farbe die Verständlichkeit und Harmonie erhöhen; er wird die Schönheit und den Zauber der Natur rein, nur in poetischer Weise wiedergeben, er wird mit einem Wort geist- und lebenerfüllte Organismen schaffen, er wird zur Idee der Erscheinung selbst gelangen und deshalb sollten seine Werke, recht erfasst und recht verstanden, in ganz ähnlicher Weise auf das Gemüth des Menschen wirken wie einst die verkörperten Naturgewalten in der antiken Bildnerei.

Als Voraussetzung der Landschaftsmalerei verlangte Friederichs[1] deshalb mit Recht «die Natur muss entseelt werden von Göttern, um durch die Empfindung des Künstlers neu beseelt zu werden», d. h. die künstlerische Phantasie muss in ihr einerseits ein mannigfaltiges, in sich abgerundetes Ganzes der Erscheinung, ein schönes und unzerstücktes sinnliches Dasein erblicken, andrerseits in ihrem Licht und Luftleben eine Welt von ahnungsvollen Stimmungen finden, worin sie die Regungen des Gemüthes wiederklingen lässt.

Eine solche Auffassung der Aufgabe der Landschaftsmalerei bildet auch die Grundlage für das Verständniss jener von Ingres ausgesprochenen Forderung, die z. B. die alten Niederländer in ihren frischen, das Auge so befriedigenden Farbengedichten trefflich zu erfüllen verstanden.

Es können in der Landschaft die heiligsten

---

1 Die philostratischen Bilder, S. 186.

Gefühle und die erhabensten Ideen der Menschheit ausgesprochen werden; es kann Freiheit und Grösse, Lieblichkeit und Reinheit, es können Schrecken und Stürme, Stille und lebendiges Wirken, alles, was das Menschenherz bewegt, in ihr zum Ausdruck kommen. Aber es darf dabei die Naturwahrheit niemals verletzt werden; denn die Landschaft, deren Gegenstand ja die Natur ist, hat doch vor allem die Aufgabe der Wahrheit: es muss eine solche Erscheinung auch in den Gesetzen und Bedingungen der wirklichen Schöpfung vollkommen begründet sein, und es ist nicht genügend, dass sie von der Natur nur so viel borgt als zur Einkleidung der Phantasiegebilde nöthig ist. Eine idealisierende Richtung, die sich von der unmittelbaren Natur entfernt, ist in Gefahr, in Manier auszuarten, und deshalb scheint das Ideale eher auf die menschliche Gestalt als auf Terrain- und Vegetationsformen anwendbar. Denn es ist unmöglich, die Natur im Massenhaften, Stofflichen und Harmonischen überbieten zu wollen.

Wenn Claude Lorrain die Natur in ihrer Feier bei Sonnenauf- oder Untergang, Poussin den grossartigen Reichthum der Gebirge, Gründe und Gebüsche, Salvator Rosa den Kampf und die Verwüstungen der Elemente schildern, so bestreben sie sich, jeden Gegenstand in seiner natürlichen Erscheinung darzustellen.

So finden wir die Natur bald in zierlicher Schönheit und Anmuth mit dem feinen Geschmack eines römischen Eklogen- oder Idyllendichters des Augustinischen Zeitalters aufgefasst, bald in ihrer herben, unwirthbaren, urweltlichen Gestalt in dem Geiste eines altgriechischen Tragikers behandelt:

wir fühlen uns aber immer nur von dem Kunstwerk befriedigt, in welchem Frische des Lebens und der Funke organischer Empfindung vorhanden ist.

Der Charakter einer Landschaft liegt nun einmal in jeder Gegend in dem, was in ihr bleibend ist, wie in der bestimmten Form der verschiedenen unorganischen Gegenstände und der Pflanzenwelt, also den Gebirgen, Gewässern, Gewächsen und dem Himmel. Wir erkennen dadurch die Verschiedenheit zwischen dem Hochlande der Schweiz, wo sich kühne, wilde Grösse verkündet und den flachen Gefilden Hollands, wo eine beschränkte, aber heitere Ruhe zu uns spricht, zwischen den lachenden Küsten mit ihren glänzenden Hafenstädten am reinen Spiegel des Mittelmeeres, aus dem sich liebliche Inselgruppen erheben, und der ernsten Nordsee, deren dunkelgrüne Fluthen die sandigen Dünen peitschen oder gewaltig gegen die steilen Felsen branden und schäumen.

Mit dem Charakter der Landschaft hängt aber ferner auch das Veränderliche in der landschaftlichen Situation innig zusammen.

Es ergeben sich daraus freilich noch besondere Anforderungen an den Maler. Er soll mit dem Leben der Natur so vertraut sein, dass er ihre Gestaltungen nach ihren innern und nothwendigen Verhältnissen zu erfassen, somit auch nach der ganzen inneren Wahrheit ihrer Erscheinung darzustellen vermag. Er soll die Eigenthümlichkeit des Bodens und der Pflanzen, die er trägt, die Formen der Gebirgsarten, die Veränderung der Luft und Beleuchtung, die Gestalten der Wolken, nach geographischem Verhältniss, nach Klima,

Jahreszeit, Witterung u. s. w. genau kennen; denn Compositionen, welche klimatische oder überhaupt physische Widersprüche in ein sonst gefälliges Ganzes vereinen, haben etwas Unlebendiges, Träumerisch-Flaches und zeigen deutlich, dass sie, anstatt Dichtung zu sein, Erdichtung sind.

Es ist selbstverständlich, dass diese Forderungen leicht übertrieben werden können; denn es darf nicht vergessen werden, dass der Künstler ganz anders auffasst als der Gelehrte, dass er nie von Begriffen, sondern von sinnlichen Erregungen, von der Wahrnehmung des individuell Schönen ausgeht, dass er zusammenfasst und verbindet, dass er nichts schafft, was nicht seiner individuellsten Empfindung nahe liegt.

Wenn wissenschaftliche Forderungen an den Landschafter gestellt werden, so liegt die Gefahr nahe, die landschaftliche Natur als einen Gegenstand zu betrachten, welcher der menschlichen Natur zwar entlegen, aber schon durch blosses Wissen und Erkennen auch künstlerisch zu erfassen sei, während doch für das künstlerische Schaffen die Erkenntniss nur immer das Mittel für den Ausdruck der Stimmung ist. Wenn das didaktische Element in irgend einer Form hervortritt, so leidet das Landschaftsgemälde deshalb darunter, weil insbesondere Kunstwerke landschaftlicher Natur weniger mit dem Verstande, als mit dem Gemüthe genossen sein wollen.

Aber wir dürfen nicht vergessen, dass Lionardo und Michelangelo den menschlichen Körper deshalb besser wiedergaben als ihre Vorgänger, weil sie auf den inneren Bau des Körpers ihre Aufmerksamkeit richteten. Und so wird auch derjenige

Landschafter, welcher die Formen aufzufassen, welcher den Organismus der Natur zu durchschauen vermag, eher im Stande sein, die Natur im Nachbilde zu schildern.

Die nächste allgemeine Forderung an den Künstler, was das Verhältniss von Form zur Erscheinung anlangt, hat Adolf Hildebrand[1] dahin präcisirt: «Alle Naturerscheinung als Einzelfall muss in einen allgemeinen Fall umgesetzt werden, muss zu einem Gesichtsbild werden, welches als Ausdruck der Formvorstellung eine allgemeine Bedeutung hat.»

Die Betrachtung der Form in der Landschaftsmalerei — um auf diese weiter einzugehen — erfordert vor allem die Betrachtung der Naturerscheinungen, welche den Formeindruck begründen.

Die Landschaft gibt die Natur, die weite, freie. So verschieden die Situationen und Charaktere in dieser selbst sind, so verschieden sind auch die Auffassungsarten in der Landschaftsmalerei; sie sind aber auch verschieden je nach dem Gegenstande, je nach der Aufgabe.

Der gesunde Naturalismus in der Landschaft, dessen volle Berechtigung ich übrigens gerne anerkenne, geht z. B. jenen Vorwürfen aus dem Wege, welche sich Dughet in seinen kirchlichen Fresken oder Schirmer in seinen biblischen oder Preller in seinen homerischen Landschaften zur Darstellung gewählt haben. Der rechte Naturalist weiss sich zu beschränken und sucht auf jenen Wegen, die innerhalb dieser Grenze, die Vollendung, welche

[1] Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 1893. S. 18.

ein Ruisdael, Everdingen, Hobbema u. a. erreicht haben.

In der landschaftlichen Natur, wie sie in der Nähe Roms sich bietet, herrscht aber ausgesprochen plastische Form und zwar nicht nur im einzelnen Naturwesen, sondern in der ganzen landschaftlichen Situation.

Eine unbestritten plastisch geformte Natur, wie es z. B. die römische ist, deren Schönheit nur mangelndes Verständniss läugnen könnte, muss auch im Bilde in ausgebildet plastischer Formensprache gegeben werden, wenn sie Charakter zeigen soll.

Der Süden ist so unvergleichlich reich an solchen Formen, dass er von jeher der Lehrmeister der Künstler war. Raffael hat die charakteristischen Linien, welche die Umgebung Roms bietet, in seinen landschaftlichen Hintergründen verwerthet: das Auge streift über weite, in leichten Wellen bewegte Flächen, über schön geschwungene Bergzüge, über Höhen, die von antiken Ruinen bekrönt werden. Claude, Poussin, Elsheimer, Corot, Wilson u. a. haben hier ihre künstlerische Bildung empfangen.

Die landschaftlichen Motive in den Bildern der grossen römischen Meister des Cinquecento sind in der heroischen Grösse der römischen Natur gefunden, hier begründet.

Und wie die römische Luft auf moderne deutsche Künstler wirkt, das wird vor allem klar in der Casa Zuccari oder Casa Bartholdy. Besonders die Traumdeutung vor Pharao von Cornelius ist ein Werk von solcher Macht und solchem Ernst des Stiles, dass es selbst in dem an Meisterwerken

reichen Rom und trotz seines modernen Charakters eine Wirkung ausübt, welche jener der älteren Meisterschöpfungen ähnlich ist. Wie wohlthuend berührt die solide, feste und energische Zeichnungsweise, dieses tiefe Durchdenken der Gegenstände, diese liebevolle Ausbildung aller Theile! Wie schön geordnet ist auch die noble Architektur und die einfache Landschaft! Das Colorit ist freilich nicht sehr blühend und nicht so meisterlich gestimmt, wie dies die grossen älteren italienischen Meister verstanden, aber es ist doch breit und würdig. Der grosse Vorzug der Werke liegt in der geistesstarken, ergreifenden, gewaltigen Formung in Anordnung und Detail. Auch Overbecks Verkauf Josephs ist ein sehr bedeutsames Bild; auch er schliesst sich den älteren italienischen Vorbildern an, doch mangelt ihm der titanische Schwung und der klassische Ernst eines Cornelius, der gleichsam mit ehernem Griffel alle Züge tief eingräbt.

Unter römischem Himmel hat auch Anselm Feuerbach das ideale Element der Form entdeckt, das er sein ganzes Leben lang mit hingebender Treue pflegte, und Böcklins schönste Werke sind unter südlichem Himmel gereift; ja man darf es aussprechen: Kein Maler, der in Rom weilte, konnte sich der Zauberkraft der Einfachheit und Grösse der Umrisse und Massen völlig entziehen.

Die Erkenntniss also, dass in der Natur grosse klassische Stimmungen vorhanden sind, die der Maler, der sie rein und klar fühlt, nur durch edle Erhabenheit aller Formen, aller Details und Töne wiedergeben kann, diese Erkenntniss führte nicht nur bei Aufgaben von monumentaler Grösse zu

einem grossen dramatischen Stil und zu einer plastischen Formensprache, sondern auch zur Begründung einer besonderen Auffassungsart in der Landschaftsmalerei, die einen heroisch-pathetischen Charakter trägt.

Sie ging von der Anschauung aus, dass die Natur überwiegend aus Gegenständen, Situationen, ganzen Erscheinungen besteht, welche strenge, edle Formen besitzen, und bei welchen eben in diesen Formen der ganze natürliche und künstlerische Charakter ruht.

Wenn nun das Charakteristische als berechtigt gilt, dann erscheint auch die Verwerthung dieser Formen künstlerisch so voll berechtigt, wie die Wiedergabe der Wirkungen von Licht und Luft, nach denen, wenn wir Woermann Glauben schenken wollen, das ganze Sehnen unserer Zeit geht, dann erscheint es berechtigt, dass Poussin es der Natur in Harmonie der Linien und in Schönheit der Formen gleichzuthun gedachte, dass er nach den Umrissen einer Ferne oder eines Baumes suchte wie ein Bildhauer nach dem Profil einer Göttin, und dass er den Bergzügen und Baumstämmen das Wellenlinige und Schlanke antiker Sculpturen gab.

Diese Berechtigung wird freilich heutzutage meist ohne weiteres abgesprochen. Man beklagt es als verhängnissvollen Fehler, wenn die Ideale eines begabten Künstlers im Süden Wurzel schlugen.

Seitdem die schöne Form ungefähr als gleichbedeutend mit Konvention, Pose und Schablone gilt und aus diesem Grunde Italien unser Feind, England unser reinster Freund genannt wird, seitdem erscheint die plastische Form in der Land-

schaft, der abgewogene Stil Vielen als Lüge, als kalte Unnatur, oder doch mindestens als nicht genügend begründet in der Natur.

Dieser einseitige Standpunkt lässt es z. B. nicht zu, den Werth von Rottmanns Formenplastik, seinem Liniensinn, seiner noblen Zeichnung, seiner gemessenen und — soll die logische Kette im Bilde nicht zerrissen werden — unmöglich abzuändernden Rundung des Ganzen unbefangen anzuerkennen. All diese Eigenschaften, die Rottmann dem intimen Verkehr mit der Natur verdankte, erscheinen bei solcher Betrachtung als minderwerthig gegenüber der Beobachtung, dass sich auch bei ihm Luft und Licht über die Massen ergiesst, die Form auflösend, aus der sein Naturgestalten sich aufbaut.

Der völlige Mangel des Sinnes für künstlerische Form, für Plastik, Grazie und Linienklang zerrte, um mit Johannes Volkelt zu reden, die Natur zu einem Proletarierdasein herab.

In der Landschaft, wie in der Kunst überhaupt, ist es aber nur die Harmonie aller Darstellungstheile, welche den Werth eines Werkes ausmacht. Ein hölzerner Stilist ohne Farbenschmelz und ohne Naturempfindung, ohne Verständniss für Ton und Weichheit ist ebenso wenig ein rechter Meister als der formlose Stimmungsmaler oder der ungeklärte, triviale Naturalist.

Was aber ist Stil und worin besteht der Formenreiz und das Linienspiel im Landschaftsbilde?

Die Frage nach dem Stil — sie klingt heute veraltet und gilt kaum mehr als diskutabel — lässt sich am besten mit einem Blick auf die modernen Werke beantworten. Die früheren Meister

gingen von der Idee der Erscheinung aus, während die modernen nach dem höchsten Grade der Wahrscheinlichkeit trachten und von den Mitteln der Täuschung die innere Lebensfähigheit der Kunstwerke erwarten.

Dieser Auffassung entspricht es auch, dass man wohl Composition und Linienschönheit unter dem Begriff «Stil» zusammenfasste, ohne jedoch vom Stil der Farbe zu reden. Ja man versuchte den Stil ausschliesslich auf die Form zu beziehen und als Stil lediglich die Art und Weise des Künstlers zu bezeichnen, den Linienbau zu ordnen und die Details harmonisch damit zu verschmelzen.

Und doch gehören die Elemente Form und Farbe bei dem Begriffe «Stil» innig zusammen. Je gesteigerter in Form und Ton mit einfachen Mitteln die Idee gegeben ist, desto ausgebildeter, bedeutsamer ist der Stil. Die sogenannte zeichnerische und die malerische Auffassung bilden keine Gegensätze. Das hat auch der moderne Meister, der nun auf dem Gebiet der Farbe dem Stil zustrebt, trefflich in Worte zu fassen gewusst: Liebermann schrieb nämlich die charakteristischen Worte:

«Nachahmung der Natur, der schönen, —
Ich ging wohl auch auf dieser Spur,
Mich zu gewöhnen,

allein erst die Auffassung der Natur macht den Künstler und die Wiedergabe der künstlerisch aufgefassten Natur den Stil.»[1]

Man hat nun darauf hingewiesen, die Einzelform, daher auch noch ein Zweig, ein Blatt, sei

---

[1] Preussische Jahrbücher 82. Bd. 1895. S. 70.

stilistisch verwerthbar, der ganze Baum jedoch sei schon kein Stilobjekt mehr. Es liegt darin vielleicht ein Körnlein Wahrheit; denn gleichsam erstarren vor Stil darf der Baum gewiss nicht, aber selbst in dem einfachen Stamm eines Bäumchens kann sich eine grosse Feinheit der Auffassung entfalten, und eine solche Auffassung findet sich schon in einer Kunstperiode, in der nicht ausgebildete Meisterschaft, sondern nur die Reinheit des Kunstgefühls den Astbau formirte.

Wir werden am besten in der historischen Landschaft diese «primäre Unbefangenheit der Anschauung» verfolgen. Und zwar nicht nur in der Bildung der Bäume, bei welcher das Stilgesetz gleichsam den Extrakt der Natur bietet. Es kommt dazu auch ein freies Schalten über das Terrain, das sich in der historischen Landschaft häufig durch Tiefen und Ebenheiten unterbrochen zeigt und einen Formenreichthum aufweist, wie ihn eine bestimmte Gegend nicht bietet. Aus der Wahl des bewölkten Himmels endlich erwachsen der historischen Landschaft die Mittel zu einer möglichst mannigfachen räumlichen Ausdehnung.

Der Zweck der historischen Landschaft ist also Grossartigkeit des Stils. Mit diesem Zweck stimmt es überein, wenn das Colorit verhältnissmässig einfach erscheint, wenn die äusserlichen Eigenschaften der Lokalfarben einem dominierenden Tone weichen.

Es liegt aber vielleicht gar nicht in der Absicht einer derartigen Auffassung des Landschaftlichen, die natürliche Stimmung der Bläue des Himmels oder des Wassers getreu zur Geltung zu bringen. Der Begriff der künstlerischen Freiheit, der sich hier

offenbart, erstreckt sich eben auch auf die Luft, auf die Wolkenbildung wie auf die Behandlung des Wassers.

Da der Werthbegriff «Stil» ohne Zweifel das Feste, Grosse, Zwingende in der einheitlichen Eigenart,[1] den dauernden Charakter der Natur, durch Form und Farbe ausgesprochen, bedeutet, so wird der verständige Landschafter also alles Kleinliche und Unbedeutende unterordnen und das Grosse und Wichtige als Hauptsache gestalten: er wird im innigen Anschlusse an die Natur idealisieren.

Wenn nun den Beschauer ein stilvolles gehobenes Werk selbst innerlich erhebt, der gewöhnlichen reizlosen Wirklichkeit entrückt und ihn in ein Reich versetzt, das voller Natur, aber nur voll edler Natur ist, dürfen wir dann diesem Werke «Kunstgefühl» absprechen? Es ist doch wahrlich kein ausschliessliches Vorrecht des Dichters, gross und poetisch zu fühlen und kein Nachtheil für den Künstler, mit glücklicher Phantasie begabt zu sein.

Die Natur ist nun gerade für eine poetische Auffassung der Landschaft die beste, zuverlässigste Lehrmeisterin. In ihren Formen und Tönen ruht für den Künstler ein unerschöpflicher Reichthum poetischer Empfindungen und Stimmungen. Dieser Reichthum bleibt bei den Modernen unbeachtet, weil sie das Reizlose suchen.

Freilich wird nur das künstlerisch geübte Auge jene «Formen» fassen können, wie es auch nur im Stande ist, jene «Töne» in sich aufzunehmen.

---

[1] Vgl. Joh. Volkelt, Aesthetische Zeitfragen 1895. S. 117.

Wer nämlich im Baume die feineren Bewegungen des Astwerkes, der Zweige und Laubmassen wirklich beobachtet, das Verhalten ihrer Linien zum Erdboden, zur Architektur und zur Ferne, der weiss auch, wie der Natur Linienpoesie und Formenrhythmus im höchsten Masse eigen ist.

Der verständige Stilist hebt diese Klänge der Form nur da hervor, wo sie charakteristisch wirken, wo sie dem Eindruck förderlich sind, wie der Colorist die Töne hervorhebt, welche sich gut zur Nebeneinanderstellung eignen, welche Contraste erzeugen und diese wieder harmonisch auflösen.

Wie die Schönheiten der Form, so sind aber auch diese Töne in der Natur nur einzeln, gleichsam als Ausschnitt aus dem Zusammenhange der Natur, wahrzunehmen. Im Bilde gesammelt, im organischen Zusammenhang, schaffen sie erst vereint den Stil, d. h. die Harmonie der Form, die schöne Linie.

Bei eingehendem Naturstudium aber, also bei einem Studium der Details, das über eine momentane Betrachtung der Farben- und Lichtwirkung hinausgeht, zeigt sich dem Auge ein Meer von schönen Einzelformen und Einzeltönen. Sowohl die einen als die anderen sollte der Maler für seine Kunst studieren; denn hier kann sich das Auge weitaus besser schärfen, als an dem Inhaltleeren und Reizlosen, das uns die Kartoffel- und Kohlfelder bieten.

Für die volle Berechtigung der Verwerthung der plastischen Formen spricht der Umstand, dass in all den Baum- und Erdlinien tausende von

[1] Ueber das, was wir unter Rhythmus in der Kunst überhaupt verstehen, treffende Bemerkungen bei Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 278 und «Ueber das optische Formgefühl». S. 2.

rhythmischen Klängen wahrzunehmen sind und klar empfunden werden können.[1] Im Geiste des Landschafters, der so die äusseren Verhältnisse von Formpartien zu sehen und zu empfinden vermag, stehen förmliche Harmonien von solchen Klängen, ähnlich denen vom Farbenton, wie sie aber vor allem dem Wesen der Musik eigen sind.[1]

Das wahrhaft künstlerische Gefühl wird also diese Wirklichkeit in sich aufnehmen und umformen und nicht deshalb unverwerthet lassen, weil sie einen intimeren ästhetischen Reiz bietet, der sich nicht ohne weiteres bei oberflächlicher Naturnachahmung enthüllt; denn nur die scharfe Naturbetrachtung etwa in dem Sinne, wie sie Goethe vom Dichter verlangt, vermittelt dem künstlerisch gebildeten Auge die Kenntniss jener Einzeltöne und Einzelformen.

Die Formen in der Natur bestehen nun aus Gruppen in grösseren Massen, oft von bedeutenden Verhältnissen, welche für das empfängliche Auge entweder anziehende oder abstossende Erschein-

---

[1] Ich möchte hier darauf hinweisen, dass man z. B. von schreienden Farben und dunklen Tönen spricht, dass man Wörter bildet wie «Farbentöne» und Tongemälde, dass man die Musik eine in Fluss gesetzte Baukunst und die Baukunst eine erstarrte Musik nennt u. s. w. All' das deutet darauf hin, dass wir zwei Erscheinungen, trotzdem sie durch zwei verschiedene Sinne vermittelt werden, ihrem innersten Wesen und tiefsten Eindruck nach als homogen auffassen und inmitten ihrer Verschiedenheit zugleich die zwischen ihnen bestehende Aehnlichkeit herausfühlen. Gottfried Keller hat diesen Zustand in einem seiner Romane sehr mit Unrecht ins Lächerliche zu ziehen gesucht, bekennt doch auch Anselm Feuerbach, dass er in den Bildern der Venetianer Musik zu «sehen» glaubte.

ungen werden, je nachdem sie das Gefühl des sinnlich Wohlthuenden oder der sinnlichen Unlust bereiten. Aus dieser Wirkung der ästhetischen Grundgesetze des Angenehmen und Unangenehmen auf die Sehkraft folgert die Abwägung der Massen im Bilde, welches in dieser Beziehung denselben Sehgesetzen unterliegt wie die Natur; die Schönheitslinie ist ja durch ein vollkommen naturgemässes Gesetz vorhanden und der Künstler, der sie in seinen Schöpfungen verwerthet, ist dazu vollberechtigt, solange er sie nicht einseitig und ausschliesslich pflegt und in ihrer Bevorzugung zu weit geht.

Für ein geübtes Künstlerauge wird es immer einer der höchsten Genüsse bleiben, in jenen sanft fliessenden, welligen Schönheitslinien zu schwelgen, wie sie die Natur in Erhebungen und Senkungen tausendfach in den weichsten, feinsten und kräftigsten Zügen bietet.

Wie zieht da das Auge oft mit wahrer Wollust z. B. von einer runden Baummasse nach einer geradlinig sich anschliessenden Architektur, welche wieder in kleinen Partien etwa einer Ferne zuläuft, die Kontraste von geschwungenen zu geraden Linien erzeugend.

In diesen wohlbewegten, harmonischen Formen und Linien ruht ein ebenso feiner Rhythmus wie in den weichsten Farbentönen. Und jedem Zweig, jedem Blatt am Baume ist er eigen. Dieser ganze reiche rhythmische Wechsel in der Naturerscheinung trägt aber die Merkmale grösster Ungezwungenheit und vollkommener Freiheit und erscheint deshalb gleichsam in voller Willkür.

In diesem freien Ebenmasse, das nicht mathematisch bestimmbar und doch vorhanden ist, ruht

das Geheimniss der landschaftlichen Schönheit. Die älteren Meister waren damit wohl vertraut und huldigten in ihren Schöpfungen dieser Schönheit, aber sie waren oft zu befangen in der Aussprache, zu ungeschickt in der Darstellung. Es genügt uns, dass sie die Linienschönheit klar empfanden und fühlten.

Ihre Bedeutung hat aber vielleicht kein zweiter Meister so überzeugend dargethan wie Claude, der Maler des Lichtes, der den ganzen harmonischen Ton in der Landschaft wunderbar traf, so dass gleichsam eine Harmonie durch seine Schöpfungen geht. Und es sei hier namentlich betont, dass Corot, der mit alleiniger Ausnahme des Waldes von Fontainebleau fast nie andere, als südliche, zumeist römische Natur dargestellt hat, von Claude ausging und immer wieder zu ihm zurückkehrte. All' diese Meister wussten aber, dass es einzelne Beleuchtungen in der Natur gibt, welche jeden Formeindruck auflösen; sie waren jedoch weit entfernt davon, Erscheinungen, so wie sie dem Auge sich hie und da boten, darstellen zu wollen.

Die Berechtigung der Linienschönheit wurde überhaupt erst geläugnet, als der «graue Ton» bei den neueren Franzosen zur ausschliesslichen Herrschaft gelangte.

Wie aber die Franzosen nur jenen Mittelton sahen und suchten, so sahen Andere tiefe, saftige Farbe, wieder Andere den Reiz der Zeichnung oder die Wucht der Massen.

Sammelt der Künstler diese Einzelerfahrungen aber nicht als Mittel für den Ausdruck einer ganzen Kunstidee, d. h. eines vollen Kunstwerkes, in dem Form, Farbe, Stimmung, Ton zur Gleichberech-

tigung gelangen, so bleibt er Specialist und mag als solcher recht bedeutend werden, wohl auch die Begeisterung einzelner kunstpflegender Gemeinden wachrufen und sogar Schule machen.

Aber mit solchen Specialisten haben die älteren Landschaftsmaler, hat auch Rottmann nichts gemein. Gerade der letztere fasst die verschiedenen Zweige künstlerischen Schaffens streng zusammen und opfert der ganzen, wohlgefügten, abgerundeten Darstellung die Ausbildung blendender Specialkünste. Er zeichnet nobel und abgewogen, er malt breit, farbig, tonig, er behandelt sein Motiv leicht und geistreich. Aber er hält auch auf künstlerische Wahl des Motivs und wird nicht durch das nächste beste befriedigt; er ist somit Idealist im guten Sinne: er denkt und erfindet ideal, gestaltet aber Alles in der Ausführung völlig naturwahr, sinnlich fassbar und durchaus richtig.

Ein Empfinden für landschaftliche Schönheit wird auch nie durch die Photographie vermittelt werden können, sondern nur durch das «künstlerische Gewand.»

Die Photographie hat ohne Zweifel manchen Landschafter dazu verführt, mit ihr zu wetteifern, d. h. mehr die Schönheit einzelner Partien, etwa der Baumausladungen, der Stammformen oder der Blumen als das grosse Linienarrangement zu betonen. Und ich wage, weil es für die Entwicklung des Künstlers von hohem Interesse ist, es auszusprechen, dass auch einzelne Bilder Böcklins aus seiner frühen Zeit nur photographische Treue anstrebten. Eine italienische Landschaft des Meisters, ein schattiger Hügel mit Bäumen und Büschen am felsdurchzogenem Vordergrunde, unter-

scheidet sich nur durch das Colorit von einer photographischen Aufnahme. Von einer Idee keine Spur; auch die künstlerische Anordnung mangelt. Die Farbe ist fast ganz gleich in Ferne und Nähe, oben wie unten, ja die Luft ist sogar das am schärfsten geformte und am härtesten gemalte Detail.

Auch ein anderes, in jener Zeit entstandenes Bild Böcklins, Pan erschreckt den Hirten, (Schack-Gallerie,) litt noch etwas unter der photographischen Auffassung; es ist ein Bild mit schönen Details, dem aber der Organismus des Kunstwerks mangelt. Der Mangel an Reiz in den Formen wird freilich durch das naturalistische Talent Böcklins glänzend überdeckt.

Wir fragen verwundert: wo ist bei dem erstgenannten Bilde Poesie, wo ist der geistige Athem der Natur, wo ist reine Wahrheit, wo ist klare künstlerische Technik, mit einem Wort, wo ist der heutige Böcklin, der Böcklin, wie er in unseren Herzen lebt?

Der damalige Böcklin kann keinen schärferen Gegner, keinen glühenderen Widersacher besitzen als den heutigen!

Es sollte sich deshalb kein Künstler die Freude am Formenreiz und Linienspiel verkümmern lassen; denn ihre Existenz in der Natur rechtfertigt ihre Verwerthung in der Kunst. Und die abgedroschene Phrase, dass der Künstler, welcher Linienschönheit anstrebt und aufsucht, die Natur verbessern und meistern wolle, erscheint angesichts der Linienschönheit in der Natur als eine Lüge, die umso lächerlicher ist, als die Naturalisten offen bekennen, dass sie d e r Natur aus dem Wege gehen, von der man gepackt wird und d i e aufsuchen, welche völlig reizlos ist.

LICHT UND FARBE.

Die Landschaftsmalerei in ihren höchsten Leistungen ist gelegentlich als eine religiöse Kunst bezeichnet worden, weil in ihren Schöpfungen ein höheres Element sich wiederspiegelt. In den modernen Werken führt dieses «höhere Element» vom concreten weltlichen zum unumschränkten und ahnungsreichen Gedenken des schaffenden Naturgeistes. Sie drücken die todte Natur in ihrer absoluten Schönheit aus, sie wollen nichts weiter als die Natur wiedergeben, so wie sie ist, aber durch die Farbe der Phantasie gehoben und idealisiert. Ihre Pracht, ihre ganze Haltung ist der Reflex eines über das Gemälde ausgegossenen Geistes, der von oben herab der Landschaft unnennbaren Reiz spendet: es ist das Licht mit seinen Effekten, die blaue Wölbung über der Landschaft, die mit magischem Reize durch alle Bäume zuckt, in allen Wässern sich spiegelt, auf allen Bergen leicht und licht sich malt.

Um die Bedeutung des Lichts in der Landschaft recht zu fassen, denke man sich statt des Himmels

nackte Leinwand und aller Reiz und aller Charakter ist dem Bilde genommen.[1] Die Abendlandschaft hat ihren Zauber damit verloren, das Dunkel der tiefen Waldungen, das sonst so ergreifend wirkt, wird öde und nichtssagend, die schönste Perspektive der Berge, die durchsichtigsten Tinten sind ihrer Wirkung damit beraubt. Und warum? Weil der Geist fehlt, der über den Wassern schwebt.

Es ist deshalb eine wohlbegründete Regel, am Landschaftsbilde zuerst den Himmel anzulegen, weil die ganze Erscheinung der Landschaft von seinem Licht und seinem Wolkenschatten abhängig ist.

Die Luftperspektive, unter der man die mit zunehmender Entfernung stattfindende Abnahme der Intensität der Farben versteht, kann aus diesem Grunde niemals in die Form bestimmter Gesetze gebracht werden. In Höhen von 2000 Metern, in der ganz speziellen alpinen Atmosphäre z. B., tritt eine wesentliche Aenderung der Gesetze der Luftperspektive ein. Der komplicierten Wahrheit gegenüber hat die Mathematik hier Lücken gelassen, welche nur ein feines künstlerisches Gefühl auszufüllen vermag.

In der Behandlung der Gründe können wir die allmähliche Ausbildung dieses Gefühls verfolgen. Die ältesten Landschafter vermochten den Uebergang von dem einen Plan zum andern in Form und Ton nur mangelhaft anzudeuten und die Ab-

---

[1] Nur Dürer verzichtete in mehreren Landschaftsskizzen darauf den Himmel anzulegen. Vgl. Lippmann, Die Zeichnungen Albr. Dürers. Bd. I.

dämpfung der Fernsicht nur ganz schwach fühlen zu lassen, die dritte Zone ist ebenso ausgeführt wie die erste, und in dem fernsten Hintergrund gehen Berge, Fluren, Häuser in einen blauen Ton über, der sich zumeist von dem weissen Rand des Himmels abhebt.

Wenn also bei diesen frühen landschaftlichen Werken die Hintergründe so hell und so scharf gefärbt und gezeichnet sind, wie der Vordergrund, wenn uns diese Meister meilenweit entfernte Objekte mit ebenso grosser Deutlichkeit und mit ebensoviel Intensität der Lokalfarbe vor Augen führen, so lässt sich diese mangelhafte Gliederung der Farbenskala und der Perspektive zum Theil wohl mit der Sorgfalt des Naturstudiums erklären, die mit derselben Schärfe und Genauigkeit das Gras des Vordergrundes wie die Bäume des Hintergrundes behandelte. Hier können also die Erfahrungssätze noch nicht anknüpfen: erst in der Zeit, in welcher Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund in der Zeichnung und in der Färbung perspektivisch scharf gesondert sind, bietet sich eine Ausbeute, die eine Kritik des Landschaftlichen, der Erfassung der Perspektive zulässt.

In späterer Zeit aber beschränkten die Meister nicht selten ihr Studium auf die Hauptmotive und vernachlässigten darüber den Vordergrund, der in der Landschaft nächst der Disposition der Luft doch meist das Entscheidenste in der Physiognomie des Bildes ist.

Was die Behandlung des Vordergrundes anlangt, so wissen wir, dass ein derber, grosser Vordergrund in allen Fällen die Wirkung beeinträchtigt, weil die Verbindung von ihm zum Mittelgrund

und zur Ferne dann immer zu gering zu sein pflegt.

Eine zu pastose Behandlung des Vordergrundes finden wir bei vielen Landschaftern, welche dadurch für die zurückweichende Tiefe, für die Fernsicht, für das Zurücktreten des Horizonts gewinnen wollten; der Ausdruck der Landschaft wird von jenen Meistern, welche weniger die Linien als das innerlich Charakteristische betonen, wesentlich in das individuell Bezeichnende des Vordergrundes gelegt.

Wenn aber der Vordergrund einfach und wahr gehalten ist, gleicht er dem Pronaos eines Tempels, dessen goldene Säulen sich zum Himmel erheben, nur darf er nicht nach Art einiger Niederländer zur Hauptsache werden.

Preller z. B. fasst seinen Vordergrund in jener idealen Weise auf und gibt alles, was dazu gehört, Architektur, Bäume und Pflanzen weit besser als Rottmann, der, weniger phantasievoll, dem allen aus dem Wege geht, aber in Zeichnung und Colorit der Mittel- und Hintergründe Preller oft überlegen erscheint. Ist der Hintergrund stärker in der Farbe als der Vordergrund, so erscheinen z. B. bei Gebirgslandschaften die Berge und Seee nicht gross und der Vordergrund gedrückt und wenig kräftig. Auch bei vielen Holländern, z. B. bei Hobbema, stossen wir manchmal auf Mängel in der Perspektive: bei ihm sind die hinteren Bäume häufig fast gerade so olivengrünbraun als die vorderen, aber die schmelzvolle Farbe, die weiche, leichte Blätterung vermag diese Mängel in der Farbenperspektive wieder auszugleichen. Ein gutes Beispiel von Abtönung der Bäume gibt hingegen Dome-

nichino in seinem hl. Hieronymus in der vatikanischen Galerie: der oberste Baum ist grün, der mittlere saftig braungrün, der letzte, gegen die Ferne hin, gelblich, aber nicht scheckig oder bunt, sondern ernst, stilvoll. Der «braune Baum», der in späterer Zeit noch eine grosse Rolle spielt, hatte die Aufgabe, das «Zurückgehen» des Bildes zu bewirken.

Neuere Künstler, wie Rottmann, die sich lediglich dem Hinter- und Mittelgrund zuwendeten, suchten in den Vordergründen eine grüne Lichtfläche als scharf gehaltenen Abstich gegen das Uebrige zu geben.

Da aber jede Farbe, die sich über eine grosse Fläche ausbreitet, kalt und eintönig wird — wir mögen sie in der Natur mit einem physiologischen Wohlbehagen schauen, weil sie hier vom Himmelslicht durchleuchtet, intensiv warm ist — so muss sie im Bilde reich an pikanten Gegensätzen und auch bei vielen Halbdunkeltönen klar und einfach sein. Selbst wenn die Ferne, durch Verblassen der Farbe ausgedrückt, schön und einfach behandelt ist, so dass ein vollendeter Eindruck erzielt wird, kann dieser Eindruck durch falsche Behandlung der Gründe wesentlich abgeschwächt werden, so z. B. wenn der Maler etwa einen schreiend grünen Baum in den Mittelgrund stellt oder die Behandlung des Vorgrundes ungebührlich ins Breite drückt. Die Stimmung einer Landschaft wird schwer und unruhig z. B. durch einen zu grünen Mittelgrund, den nicht zureichender Luftton von dem Vordergrunde sondert. Eine bunte Häufung von Farbenkontrasten, ferner Anwendung lackrother Lasurschatten z. B. bei abendlicher Be-

leuchtung, ein schreiendes Gelbgrün, rothe Baumschatten mit grünlichem Licht, ein grellblauer Himmel und grüne Bäume, schmale schneidige Schatten, monotone braunschmutzige Farbe, allzuduftige Vorgrundtöne, dazu eine verschwommene Lasurbehandlung — solche, nicht selten wahrzunehmende Fehler im Colorit können auch eine poetische, gerundete Composition in ihrer Wirkung wesentlich beeinträchtigen und alle Harmonie verhindern.

Daraus geht hervor von welch' grosser Wichtigkeit das künstlerische Princip in der Farbenabstufung ist. Die starken Farbmittel sollten immer nur im Vorgrunde, niemals im Hintergrunde des Bildes Verwendung finden, nach dem alten und einzig wahren Gesetze, dass die Luftschichten fernere Gegenstände abtönen. Salvator Rosa z. B., der meist eine concentrirte treffliche Lichtwirkung erreicht, theilt in seinen Seestücken das Princip der Wirkung so ein, dass vorne die tiefsten Schatten vom Bildrande an gehen und die hellen Massen sich in weichen Tönen nach und nach gegen hinten erheben. Dieses Gesetz fand freilich bei den älteren und bei modernen Künstlern nicht immer Beachtung: manche Landschafts bilder wirken im Hintergrunde mit allen Mitteln der üppigsten Palette, während der Vordergrund graue, farblose Töne zeigt oder die Farbe im Vor- wie im Hintergrunde von gleicher Stärke ist.

Wenn man also ein gutes Landschaftsbild betrachtet, so wird man im Vordergrunde die lebhaftesten und leuchtendsten Farben sehen. Etwas weiter zurück nehmen die Farben an Leuchtkraft ab, die Schatten werden weniger tief, aber auch

die Lichter erscheinen nicht mehr so hell, und nach dem Hintergrund zu verschwimmen die Farben mehr und mehr in ein duftiges Graublau, Licht und Schatten markieren sich immer weniger, bis zuletzt bei sehr grosser Entfernung jeder Unterschied in der Beleuchtung und in der Farbe in bläulichem Duft verschwindet.[1]

Von der richtigen Behandlung der Luftperspektive hängt, wie leicht zu sehen, die naturwahre Wirkung eines Bildes ab. Ein Bild mag noch so richtig nach den Gesetzen der Linearperspektive gezeichnet sein, wenn die Regeln der Luftperspektive nicht beachtet sind und beispielsweise der Vordergrund zu matt oder der Hintergrund zu lebhaft erscheint, so geht es nicht in die Ferne und wird unnatürlich erscheinen. —

Jede Landschaft fordert eine relative Totalität der Farben, welche jedoch den herrschenden Ton und das Vorwalten der einen oder der anderen Farbe nicht ausschliesst.

Eine stimmungsvolle Färbung nennen wir die, welche einer einzigen bestimmten Farbe die Oberherrschaft einräumt, nicht nach der räumlichen Ausdehnung des Gebietes, sondern nach der Bedeutung. In der Natur ist übrigens das, was koloristische Stimmung heisst, vollkommen vorgebildet. Dünner gleichmässiger Nebel zieht über die Landschaft. Man sieht alles wie durch ein leicht getrübtes Glas, und der Ton dieser Trübung ist eben der Ton der Stimmung. Oder achten wir auf das Vorwiegen rothen Lichtes bei manchem präch-

[1] Vgl. Polichs Aufsatz in Bayerische Gewerbezeitung. X. Jahrg. 1897. Nr. 21. S. 503.

tigen Sonnenuntergang. Das Durchblicken durch ein farbiges Glas gibt ebenfalls einen Begriff von Farbenstimmung, wenn auch einen verzerrten, eine Karikatur des natürlichen, stimmungsvollen Kolorits, und zwar schon aus dem Grunde, weil durchsichtige Körper, wie Glas, Wasser etc. farblos erscheinen, wenn sie alle Lichtstrahlen ungehindert durchlassen, hingegen gefärbt, wenn sie nur für eine jeweilig bestimmte Gruppe farbigen Lichtes durchlässig sind.

Was realistische Farbengebung ist, sagen schon die Worte selbst. Sie ist jedenfalls viel leichter zu beurtheilen, als eine ideale Farbenstimmung, da jeder begabte, aufmerksame Beobachter weiss, wie die Gegenstände in der Natur bei verschiedener Beleuchtung im Licht, im Schatten aussehen. Koloristische Stimmung und Realismus in der Farbengebung sind übrigens keine unvereinbaren Gegensätze, da ja Farbenstimmungen recht wohl der Wirklichkeit entsprechen können.

Licht und Schatten verleiht den Gegenständen erst das körperliche Ansehen. Bei der Vertheilung von Licht und Schatten kommt es ganz auf die Lichtquelle an. Die Beleuchtung wird verschieden ausfallen, je nachdem Sonnenschein oder die gewöhnliche Tagesbeleuchtung oder künstliche Beleuchtung in Frage kommt. Sonnenlicht und künstliches Licht geben scharfe Schatten und grelle Lichter, während die gewöhnliche Tagesbeleuchtung — das sog. zerstreute Tageslicht — weiche, verlaufende Schatten und weniger grelle Lichter bewirkt.

Nur sollte die Farbe niemals schwarz und schwer wirken, denn das Auge des Beschauers fordert ein

harmonisches Zusammenstimmen: Licht und Schatten sollten immer farbig — der Schatten ohne Schwärze gemalt sein. Und die Art und Weise, wie Licht und Schatten gesetzt sind, sollte immer möglichst wenig an die photographische Technik erinnern. Die alten Holländer wussten den vortheilhaftesten Gebrauch von der Beleuchtung, von den Gegensätzen zwischen Licht und Schatten zu machen: sie waren meist bemüht, durch diesen Gegensatz eine reiche, belebende Gliederung zu schaffen und den malerischen Ausdruck der Perspektive zu erhöhen.

Erscheint aber der Vordergrund im tiefen Schatten, während sich im Mittelgrund das Licht zusammendrängt, so erhält die Landschaft dadurch den Anschein von Effektmalerei. Und für die Wirkung des Bildes ist verständige Lichtvertheilung absolut nothwendig: nichts ist schädlicher für ein grosses und ernstes Motiv als Kleinlichkeit in der Form und in der Lichtvertheilung.

Tüchtige, markige, tiefgehaltene, contrastierte Massen des Vordergrundes, Mannigfaltigkeit und Belebung des Mittelgrundes, sanftes Abschweben des Hintergrundes, atmosphärisches Leben der Luft, energisches Einströmen des Lichts — all' das bieten uns gute ältere Landschaftsbilder. Sie geben die Abstufung der Töne so sicher, so correkt und gleichmässig, dass man die Entfernungen der Berge untereinander zu bestimmen vermag; bei den Abstufungen der Ferne aber streben sie die delikateste, sanfteste Verschmelzung der Töne an.

Dagegen können wir vielfach wahrnehmen, wie sich neuere Meister mit ihrer Nähe nicht in tiefes Helldunkel hineintrauen, dagegen ihre Fernen,

ihre Lüfte so handgreiflich darstellen, dass die Phantasie völlig gelähmt und ausser Thätigkeit gesetzt wird.

Wie viel gewannen doch die älteren Landschafter an herrlichem Helldunkel, an Reflexen, an Energie der Mittelgründe und Fernen, wenn sie einen Theil des Horizontes mit Baumkronen verdeckten!

Eine fein gezeichnete und fein gefühlte Luft ist ein wichtiger Bestandtheil für die gute Gesamterscheinung einer Landschaft. Eine Luft, welche in ihren Formen nicht geordnet, sondern roh in der Behandlung ist, gibt dem Bilde einen unfertigen Eindruck und eine Luft, die fest, geradezu steinern in manchen ihrer Formen und Töne wirkt — wir finden sie manchmal bei sog. stilvollen Werken — gibt dem ganzen Bilde eine gewisse Kälte und Steifheit.

Und wer die Lufttöne, die Beleuchtung der Dunstmassen beobachtet, dem wird das Massive, Monotone und Unförmige namentlich vieler älterer Landschaftsbilder auffallen. Nicht selten stehen fast alle Wolkenbilder statt, wie in der Natur liegend, perspektivisch zurückweichend überzuhängen, als senkrechte Wände, schwer wie Säcke und Ballen, vor dem Auge. Diese Wolken, die der Künstler zu Hause, wie man sagt, aus dem Herzen macht, sind wie Gedichte am Pult ausgesonnen. Es ist das Verdienst der Engländer, mit besonderer Vorliebe leichte, hochfliegende Wolken dargestellt zu haben: sie dürfen mit Recht als die Lieblingsgebilde der englischen Kunst bezeichnet werden.

Wenn der Beschauer der Natur die von der Dimension eines Bildes vorgeschriebene Ent-

fernung einnimmt, so unterscheidet er die Einzelheiten nicht mehr, sondern nur die Massen. Die Landschafter pflegen deshalb die Blätter ihrer Bäume nicht zu zählen, sondern die Natur zu behandeln, wie man sie sieht: in Massen. Auf diese Art erhöhen sie die Wahrheit des Eindrucks bedeutend, und durch die unbestimmte Form der Umrisse bringen sie Luft in ihre Bilder — jene Luft, die wir in den Werken der alten Landschaftsmaler gewöhnlich vermissen.

Es gehört nun zu den schwierigsten Aufgaben des Landschafters, vollbelaubte Bäume rund und zugleich luftig darzustellen, sie zu beleuchten, zu durchleuchten, ihren inneren Raum mit Licht und Luft zu durchweben, so dass ihre Aeste sich leicht und zart in die Luft hinausstrecken.

Aurelio Luini stattete Tizian einstmals einen Besuch ab und frug ihn, wie er in seinen Compositionen die Bäume mit dem Boden verbinde. Tizian gab ihm verschiedene Wege dafür an und brachte ihm eine Landschaft, welche Aurelio zuerst als eine Sudelei erschien; sobald er sie aber aus einer gewissen Entfernung betrachtete, war es ihm, als ergiesse sich plötzlich das Sonnenlicht darüber. Er verliess die Werkstatt und erklärte, er habe nie etwas in seiner Art so Merkwürdiges gesehen wie diese Schöpfung.[1]

Die Aufgabe des Landschafters ist es also, den flüchtigen Schein alles Naturlebens in seiner Gesamtwirkung zu fassen zu suchen: er muss die im Lichte schwebende Natur sehen lernen; denn auch die Natur wirkt ja keineswegs allein

[1] Lomazzo, Trattato I. Ausgabe. S. 474.

durch die Form. Der geheimnissvolle Zauber des Lichts und der Farben ist über sie ausgegossen in harmonischer Schönheit. Und die Wirkungen des Lichts üben eine wahrhaft zauberische Gewalt. Die nämliche Gegend verändert ihren Charakter, je nachdem sie im Thau des Morgens oder im Duft des Abends schimmert, bei heiterem Himmel oder wenn fliehendes Gewölk über sie hinzieht. Die Stimmung zeigt also als etwas Wechselndes, Zufälliges, als der vorübergehende Charakter der Natur, beweglich wie das Leben des Gemüthes.

Kannte das Alterthum bereits die Wirkungen des Lichts und ihrer Modifikationen durch das Medium der Luft? Friedländer,[1] der treffliche Meister antiker Kulturforschung, bezweifelt es: «. . . von dem eigenthümlichen Charakter, den die Landschaft und ihre Theile durch die Beleuchtung erhalten, ist nirgends die Rede, nirgends von den verschiedenen Wirkungen der Nähen und Fernen.» Alfred Biese[2] ist zwar der Ueberzeugung, dass dem Alterthum das Gefühl für all die Abstufungen, die zwischen einem kalten Mondlicht und der Glut der Abendsonne liegen, für die wundervollen Farben, in die sich im Süden morgens und abends der Horizont und ferne Berge tauchen, in der modernen Vertiefung und Zartheit noch verborgen blieb, aber er erblickt doch in den Schilderungen von Vergil bis Ausonius wenigstens Ansätze und Keime unseres modernen malerischen und romantischen Natursinnes.

---

[1] Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II. S. 119.
[2] Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern 1884.

Nun ist eine Mondscheinlandschaft: das hölzerne Pferd in drei Wiederholungen (die beste im Museum in Neapel) vorhanden, die uns als historische Illusionsmalerei aus Pompeji erhalten ist und zwar aus einer Periode, in der atmosphärische Erscheinungen von der Malerei naturgetreu wiedergegeben wurden. Auch sonst findet sich in pompejanischen Bildern ein bestimmter Fall des reflectierten Lichtes — freilich falsch konstruiert — wiedergegeben, nämlich die Spiegelung. Das consequente Resultat einer Kunstrichtung, als deren ältestes Beispiel Franz Wickhoff[1] das hölzerne Pferd aus Pompeji bezeichnet, haben wir in den bekannten esquilinischen Odyseelandschaften, illusionistisch in der Behandlung, naturwahr in der Beobachtung der atmosphärischen Vorgänge. Und wie die illusionistischen Effekte in der römischen Kunst weiter gepflegt wurden, das zeigt eine Reihe von Nacht- und Lichtstücken.

Die antike Malerei vertiefte sich also mit Vorliebe in die Darstellung der Atmosphäre, und wenn ihr auch «jene unzähligen leisen Veränderungen der Farbe durch das zurückgeworfene Licht benachbarter oder gegenüberstehender farbiger Gegenstände, auf dem die ganze moderne Malerei beruht», noch fremd blieben, so ist doch eine Landschaftsmalerei vorhanden, die über Sternenglanz und Mondenschimmer gebietet.

Erst die Zeit der Renaissance gibt uns jedoch Beweise an die Hand, um ein völlig entwickeltes Gefühl für Luft und Licht nachweisen zu können. Die dem Humanismus entspringende ausschliess-

---

[1] Die Wiener Genesis 1895. S. 78 ff.

liche Beschäftigung mit den Geisteswissenschaften, welche einen Theil der Menschheit für die Aussenwelt, wie die neuere Hirnphysiologie es nennt, gleichsam seelenblind machte, kam insofern der Malerei entgegen, als sie die wissenschaftliche Begründung derselben mit zu ihren Aufgaben zählte. Und mit diesen Forschungen über die Perspektive ging dann in den Bildern der sich wissenschaftlich beschäftigenden Meister, wie bei Piero della Francesca, nicht nur eine ungewöhnliche Kenntniss der Gesetze linearer Perspektive Hand in Hand, sondern es zeigt sich auch eine feine Abtönung der Farben durch sorgfältige Beobachtung der verschiedenen Luftschichten.

Der Renaissancekünstler aber, welcher den Mitteln nachging, die die Natur zur Hervorbringung ihrer Erscheinungen anwendete, schildert Licht- und Farbeneffekte der Natur in jedem Falle besser, als jener, der bei dem äusserlich Unterscheidenden der Erscheinungen stehen bleibt, der nicht durch die Hülle hindurch den Organismus selbst sieht, sondern an der Oberfläche haftet. Es gilt dies im hervorragendsten Masse namentlich von Lionardo, der die zarteste Abstufung der Luftperspektive lehrte.

Unter den Florentinern war es übrigens schon Verrocchio, der eine Ahnung von Abtönung und Atmosphäre wohl gehabt haben mag, der aber im Gefühl seiner Ohnmacht, es mit vollen Lichteffekten aufnehmen zu können, mit einer gewissen Selbstbescheidung die Zwielichtstunde wählte, wenn in Toskana an schönen Tagen die Bäume sich schwärzlich gegen einen Himmel von licht opalisierendem Grau abheben. Sein Streben ging immer

darauf hinaus, den hellen Glanz des Tageslichtes zu dämpfen. Piero di Cosimo aber ist der erste, in dessen Werken sich eine subjektiv-idealistische Auffassung der Natur in dem Versuch bekundet, eine Stimmung wiederzugeben und einheitliche Beleuchtung in grösserem Masse durchzuführen. Es ist auch das Verdienst Piero di Cosimos, dass er zu der Zeit, als Lionardo von Florenz abwesend war, durch seine Studien der atmosphärischen Erscheinungen in der Natur und ihre Wiedergabe im Bilde die jüngere Generation, wie Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo, Franciabigio mächtig anregte.[1]

Wir haben aber dabei noch wahrzunehmen, dass im Gegensatz zu den Florentinern des Quattrocento, welche plastische Linienführung vor allem pflegen, — schon Vasari vermisste bei ihnen la lontananza e varietà nei paesi, — die Venezianer der Frührenaissance, wie Gentile Bellini nach rein malerischen Gesetzen, nach Kontrasten von Licht und Schatten, von kalten und warmen Tönen ihre Werke anlegen. Auch hier hat wissenschaftlicher Einfluss die rasche Entwicklung der Luftperspektive offenbar mitgefördert, doch würde dieselbe ohne Kenntniss der Oeltechnik nicht erreicht worden sein, indem sie erst die Mittel lieferte, die glänzenden Farben der Natur zu ersetzen, Luft und Licht gleichmässig zu vertheilen.

Den nicht wissenschaftlich beeinflussten Malern landschaftlicher Hintergründe, namentlich den flandrischen und den deutschen, bei welchen ästhe-

[1] Hermann Ulmann im Jahrbuch der k. pr. Kunstsammlungen 17. Bd. S. 125.

tische und sentimentale Neigungen allein die Landschaft ausbauten, auch nicht das Versenken in den geologischen Organismus, ihnen kam freilich erst allmählich zum Bewusstsein, dass dem in der Natur Stehenden die nächsten Gegenstände klar erscheinen, die fernsten aber nicht nur klein, sondern auch bläulich oder grau verschwimmend, und dass dazwischen die Reihe der Uebergänge liegt.

Aber auch die deutsche Kunst des XV. Jahrhunderts zeigt bereits eine Vorahnung von Beleuchtungseffekten: so in dem Mettener Codex von 1414, in welchem der Maler die goldenen Strahlen der Sonne, die Wolken röthend, hinter einem Berge hervorbrechen lässt. Besonders aber zeigt Berthold Furtmayr das Streben, sein Auge nicht nur auf die sich mehr oder weniger stets gleichbleibenden Gegenstände in der Natur zu richten, sondern auch auf die vorübergehenden Naturstimmungen. Aber dem deutschen Maler mangelt noch die Kenntniss der Linearperspektive, während er einigermassen schon die Luftperspektive beherrscht.

Dass die Landschaften dadurch wesentlich ihre Tiefe erhalten, dass durch das stärkere oder geringere Hervortreten der Luftfarbe über der Farbe der Gegenstände auch die verschiedene Entfernung dieser sehr bestimmt angezeigt wird — diese Erkenntniss der Lufttrübung dämmerte nur wenigen der älteren Künstler. Dagegen treten schon ziemlich früh die drei Töne, braun, grün und blau, für Vorder-, Mittel- und Hintergrund in bestimmter Unterscheidung auf.

Man möchte nun fast glauben, es handle sich um die Entdeckung eines empirischen Vortheils

oder eines Handwerksgriffs, der in der Landschaftsmalerei eines Tages auftauchte und dann weitere Ausbildung fand, wenn man von der Einführung der drei Gründe hört. Man knüpfte diese Einführung sogar an bestimmte Künstlernamen, als ob sich die Fäden dieser Geschichte mit voller Sicherheit verfolgen liessen.

Es wurde ferner darauf hingewiesen, dass man die drei Töne nicht selten wirklich in der landschaftlichen Natur in Italien sehen kann und zwar scharf geschieden nach den drei Gründen, — die blaue Ferne, die grüne Berghalde, das braune Terrain, — während in den Niederlanden auch im wallonischen Massthale eine derartige Erscheinung nicht vorkommen soll.

So wäre also nach all' dem anzunehmen, dass mit der Verwerthung der drei Töne ein neues Princip in der Landschaftsmalerei zur Anwendung gekommen ist.

Und doch scheint sich diese Herausbildung der drei Töne im natürlichen Verlauf der Entwicklung der Landschaftsmalerei vollzogen zu haben. Als der Maler wieder begann, die Natur mit unbefangenem Auge zu beobachten, da mussten ihn zuerst die drei Töne, welchen in der Wirklichkeit etwas ungemein Grossartiges und streng Schönes eigen ist, zur Aufnahme in seine Darstellung unwiderstehlich reizen. Diese reizvolle Farbenabstufung erscheint aber keineswegs als eine nur der italienischen Natur eigene Erscheinung. Sie lässt sich vielmehr in ihren Ansätzen, wenn auch nicht in so scharfer Scheidung wie in Italien, wohl überall in der landschaftlichen Natur nachweisen.

Schon bei van Eyck sehen wir graubraunen Fels-

boden oder braunen Sand im Vordergrunde, dann einen saftig grünen, frischen Ton im Mittelgrunde und einen blauen Himmel, blaue Gebirge in der Ferne. Aehnlich sind die Töne der Gründe bei Dierik Bouts.

Bei Jan van Scorel ist auf seiner bekannten Haarlemer Landschaft der Vordergrund — das sehr eingehend ausgeführte Flussthal — im warmen, goldbraunen Ton behandelt, während der Mittelgrund eine in reinstem frischen Grün prangende Hügelkette, der Hintergrund ein lichtes ins Violette spielende Blau zeigt.

Es liessen sich diese Beispiele unschwer vermehren, namentlich auch bei einer Untersuchung der Werke von Patinier und Henri met de Bles, bei welchen die Fähigkeit, die Abtönung auf einem Plane zum Ausdruck zu bringen ebenso wenig wie bei manchen späteren Meistern vorhanden ist.

Die in der Natur begründete Farbenabstufung braucht also keineswegs auf italienischen Ursprung zurückgeführt zu werden, wenn auch die erwähnten Meister in Italien gewesen sind.[1]

Wenn nun diese drei Töne in der vlämischen Landschaftsmalerei lange Zeit typisch waren, so schufen diese Abtönung der drei Gründe die älteren Meister doch gewiss unbewusst, aus natürlicher Empfindung, in welcher sie in Italien bestärkt worden waren.

Und ist es mit Recht bezweifelt worden, «dass die ersten Neuerer, die das unnatürliche Emporsteigen der Gründe abschafften, die das Ver-

---

[1] Vgl. H. Riegel, Beiträge zur niederl. Kunstgeschichte 1882. 1. Bd. S. 36.

schwimmen der Umrisse in der Ferne erkannt hatten, die das Verblassen der Farben zuerst zum Ausdruck brachten, die aber noch mit den Schwierigkeiten der Darstellung, besonders der atmosphärischen Erscheinungen kämpfen mussten, sich bewusst waren, dass sie in ihren künstlerischen Bestrebungen nach einer Schablone arbeiteten.»[1]

Erst die Nachfolger dieser Meister, denen der naive Natursinn verloren gegangen war, haben die drei Töne zum künstlerischen Gesetz erhoben und nach diesem mehr oder weniger manierirt die Abtönung der drei Gründe vollzogen.

Nicht gegen die natürliche Abtönung der in der Landschaft gegebenen drei Gründe richtete sich das Bestreben Rubens, sondern gegen die Schablone.

Aber selbst als diese überwunden war, wirkte z. B. bei den Vorläufern Ruisdaels, der durchgehende grünlich-blaue Ton noch nach — freilich nicht mehr in der scharf ausgesprochenen früheren Weise.

Allmählich erst lernte man aber, die Elemente der Landschaft in die Atmosphäre zu tauchen, den Reichthum der Naturformen durch glücklich vertheilte Licht- und Schattenmassen und durch ein stimmungsvolles Helldunkel zu harmonischer Wirkung abzudämpfen.

Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, dass sich der Fortschritt der malerischen Auffassung in nichts deutlicher offenbart als in der Beobachtung des Lichtes und seiner Wirkungen am Himmel und auf der Erde. Bei Giovanni Bellini

---

[1] Sponsel, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1889. S. 62.

bereits, so in seiner Transfiguration in Neapel, sieht man deutlich, wie er die Hebung und Senkung der Hügel durch Kontraste der Lokaltöne und Luftschichten modelliert: man sieht, wie der Sommer vergangen und ein Herbsttag angebrochen ist. Noch mehr erscheint Bellini als poetischer Stimmungsmaler in den Bildern der Allegorien. (Akad. in Venedig.) Bald lässt er das Gebirge im zarten, bläulich-grauen Nebel des Morgens liegen, der seine Formen dicht umschleiert, bald ist es das Dunkel des Abends, in das er Berg und Thal hüllt. Was Bellini in solchen malerischen Schilderungen anbahnte, ist durch Giorgione ausgebildet worden.[1] Er stellt die Sonne dar, wie ihr Licht sich über die Natur ergiesst — ja er geht noch weiter und versucht sich an schwierigen Problemen, wie der Darstellung des Blitzstrahles und des feurigen Sonnenballes, jenen Problemen also, an welche die Künstler der späteren Zeiten sich mit wechselndem Glücke heranwagten. Aber Giorgione bekundet viel zu viel Einsicht in die Möglichkeit der Nachahmung der Naturverhältnisse, als dass er die aufgehende Sonne ohne den Duft des Morgens gemalt und den Blitzstrahl nicht in die Ferne verlegt hätte.

Mehr noch als Giorgione ist es Tizian, der alle Stimmungen der Natur und der Tageszeiten zu malen versuchte — mit Ausnahme der Beleuchtung des Mittags, die er, weil unharmonisch, wiederzugeben vermied. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass er die Natur aufs Genauste studierte. Und wenn er sich auch nicht ängstlich an ihre

---

[1] Zimmermann, a. a. O. S. 126.

Farben hielt, sondern «den bläulichen Duft der Ferne zu tief, das Braune der Vegetation zu lebhaft für eine abendliche Beleuchtung wiedergab, wenn er das warme Licht der scheidenden Sonne zu kräftig leuchtend auf Hügel und Häuser fallen und den Lichtstrahl, der das Gewölk am Himmel durchbricht, magischer erscheinen liess», als die realistische Treue gestattet, so wusste er doch Alles von Licht und Wärme so zu erfüllen, dass an der wahren inneren Lebensfähigkeit dieser Schöpfungen kaum zu zweifeln ist.

Tizian fand gerade was seine Beleuchtungseffekte anlangt in der venezianischen Schule begeisterte Anhänger, die mit Vorliebe magischen Stimmungen nachgingen und dabei vielleicht die Errungenschaften Giorgione's und Tizians gerade nicht in ihrer Hauptsache weiterpflegten.

Aber auch in anderen Schulen, von der altflandrischen bis zu Dürer, beschäftigten sich die Meister häufig mit der Darstellung atmosphärischer Erscheinungen. Einer der feinsten und frühesten deutschen Beobachter der Wirkungen des Lichts dürfte neben Holbein, der im Freiburger Altar Aehnliches anstrebte, der Meister sein, von dem die Gemälde des Isenheimer Altars (in Colmar) stammen. Die Landschaft ist auf diesen Tafeln breit und meisterhaft behandelt; am köstlichsten aber ist sie auf der Darstellung der Verehrung der Maria, wo sich im Vordergrunde grüne Eichenzweige und dunkelglühende Rosen zeigen, in der Ferne freundliche Hügel, ein stilles Kloster an einem Weiher und schneebedecktes Hochgebirge. Helldunkel und schimmernde Lichteffekte auf der linken volle Heiterkeit des Tages auf

der rechten Seite des Bildes. Die naturwahre Schilderung der Landschaft geht hier in diesen glänzenden Beleuchtungseffekten weiter als die ganze damalige deutsche Kunst.

Was aber die Beleuchtungseffekte anlangt, so hat der «deutsche Correggio» einen nahen Verwandten in Albrecht Altdorfer. Man hat dieses «Abhängigkeitsverhältniss» öfters besprochen und sogar behauptet, Altdorfer habe Grünewald die Darlegung eines kräftigen Lichtcentrums auf das Atmosphäre abgelernt.[1] Aber das Wahrscheinlichere ist doch, dass die beiden Künstler ohne von einander zu wissen, auf ähnliche Probleme gestossen sind. Altdorfers Bilder sind häufig «Stimmungslandschaften», weil in ihnen das Licht, die Atmosphäre eine grössere Rolle spielt als die geologische Gestaltung des Bodens.

Erst Adam Elsheimer knüpfte, was künstlerische Lichteffekte anlangt, wieder an den Meister des Isenheimer Altars und an Altorfer an, ohne dass wir jedoch annehmen dürfen, dass er diese Werke kannte und Anregung durch sie erhielt. In Elsheimers Bildern erkennen wir die landschaftliche Anschauung Dürers, verbunden mit dem Streben, durch nächtliche Beleuchtungseffekte ein neues Element poetischer Stimmung für die Malerei zu gewinnen. Viele niederländische Künstler schlossen sich ihm an; unter diesen war auch Pieter Lastmann, der Lehrer Rembrandts. Und der jugendliche Leidener Kunstjünger war dazu berufen, das, was bisher nur ein Spiel gewesen war, mit der vollen Macht einer fast dämonisch wirkenden

[1] Vgl. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei.

Subjektivität zu einem neuen grossartigen malerischen Stil zu erheben.

Aus den einfachsten Elementen holländischer Flachlandschaft gestaltet Rembrandt durch die Poesie des Helldunkels Stimmungsbilder von ergreifender Innigkeit. Hochpoetisch, von feierlich sonntäglicher Stimmung ist eine Casseler Landschaft des Meisters, die auf einer Anhöhe die phantastischen Ruinen eines Schlosses zeigt: eben ist die Sonnenscheibe hinter dem Hügel herabgestiegen, dunkel setzt sich die Landschaft gegen einen vom Sturm reingefegten Abendhimmel ab; vorn sieht man die letzten schwarzen Wolken ziehen.

Ein wesentlicher Fortschritt knüpft sich aber an die Ausbildung der Fähigkeit, das Licht mit der Linie ziehen zu lassen, wie wir dies bei den Classicisten finden. Bei G. Poussin z. B. geht häufig ein langer, schöngeschwungener Linienzug durch das weite Bild, dehnt sich vom Vorgrund über das Terrain aus, setzt sich im Mittelgrunde fort und weist auf den Hintergrund und die reichgegliederte Luft, die meist mit stilvollen Wolken belebt ist. Mit dieser schwungvollen Linie zieht das Licht, und der Lichtzusammenhang ist auf den Bildern Poussins meist klar und richtig gegeben.

Dabei hat G. Poussin eine tiefe, saftige Farbe, das echte Walddunkelgrün. Auch die Ferne, die schliessenden Berge sind bei ihm farbig, blau-grünlich, in schmelzreichem Ton gehalten. Das Terrain ist meist warm gelbröthlich. Hinter den einfachen, saftigen und nicht dick gemalten Bäumen leuchtet bei Poussin weich-helles Luftlicht. Die Wölkchen in der Luft sind nicht sehr hell, die Luft ist mattblau, aber tief im Tonwerthe.

Aehnlich wie bei Gaspard Poussin ist die Lichtführung bei Salvator Rosa. Er liebt im Hintergründe helle, breit-lichte Luft, zart blau-leuchtende Bergketten und einen tiefgrünen Mittelgrund. Das Licht zieht bei ihm sehr zügig, im Mittelgrund findet sich manchmal eine ungefähr so einsetzende



Lichtlinie, um die Verbindung der Lichter im Vordergrunde und in der Luft herzustellen. Salvator Rosa erreicht dadurch eine concentrierte treffliche Lichtwirkung.

Das Colorit der Landschaften bei Salvator Rosa lässt sich am besten an den Bildern in der Gallerie Corsini beurtheilen. Vor allem an der in ungemein frischen Farben ausgeführten Landschaft: Bäume an einem Wasser. (Siehe S. 107.) Der Mittelgrund wird von tiefgrünen Waldhügeln gebildet. Die Steine sind sehr hell, gelblich; auch die Baumstämme sind hell. Das goldige Laub derselben contrastiert mit der kühlen Luft, die unten eine bestimmte, weissliche Lichtfläche zeigt. Das Wasser ist sehr lebendig spiegelnd, ungemein geistreich behandelt. Auch die kleineren Landschaften Salvator Rosas, eine Felsenschlucht an einem Wasser, und eine Ruine mit Büschen am Wasser, sind voll Farbe und Leben, wenn auch sonst sehr breit und skizzenhaft behandelt. In der Luft ist auch hier helles, gelbweisses Licht; der Aether ist tiefblau (wie mit Pariserblau gemalt). Licht und Farben stehen im klarsten Zusammenhang, sind aber

sprühend geistvoll hingezaubert. Ein Bild Salvator Rosas von grossem Glanz und originellen Linien ist auch die abendliche Flusslandschaft mit der Staffage des «Friedens, der die Kriegsfackel löscht» in der Pitti-Gallerie, die ungemein tief, pastos, far-



big, stofflich und warm behandelt ist. Die rechte Seite des Bildes ist freilich sehr breit und nutzlos lang gedehnt; das Licht in der Ferne und die Luft ist auf dicker Farbe behandelt. Die Contouren der dunklen, fernen Bäume und der Bäume im Vordergrund sind leicht aufgetuscht, ausserordentlich zart, tonig. Das Werk ist ein prachtvolles Farbenstimmungsbild.

Der eigentliche Maler des Lichtes, der Luft, des Beweglichen und Wandelbaren in der Schöpfung aber ist Claude Lorrain.

Und wie keiner vor ihm drang er in das geheimnissvolle Leben und Weben der Luft und des Lichtes ein, in jenen zarten Duft und Schimmer, welcher Ferne von Ferne sondert. Bald reizend verhüllt durch den Schleier zarter Nebeldüfte, bald in reiner Fülle der Formen prangend und die Welt in der ungeschwächten Kraft des Alles

belebenden Sonnenglanzes badend, wechselnd mit der tiefen Ruhe weitverbreiteter Schatten, so bietet uns Claude, der das Element der Atmosphäre und die Kraft des Lichtes meisterlich beherrscht, seine landschaftlichen Schilderungen.

Unter den Landschaften Claudes in der Münchener Pinakothek ist eine der grösseren besonders poetisch gedacht. Es ist Morgen; bläulicher Duft ist selbst bis in den Vordergrund verbreitet; der Thau liegt auf den in blaue Ferne sich verlierenden Matten und Gründen und bietet der Sonne einen Spiegel dar, auf welchem sich vom Hintergrunde an bis ganz vorne hin eine schimmernde Säule bildet, wie auf einer sanft bewegten Meeresfläche. Ein Eremit sendet sein Morgengebet zum Himmel, während in der Nähe unbesorgt schlanke Hirsche ihr munteres Spiel treiben. Diese Heiterkeit des Morgens und die stille Einsamkeit inmitten einer so grossartigen Natur, müssen jedes Gemüth entzücken.

Eine der lieblichsten Idyllen Claudes, stimmungsvoll, weich und fein im Tone, befindet sich im Palazzo Barberini, sie stellt eine Partie vom Albanersee dar. Ein warmer, farbiger Tag liegt darin. Eine Heerde — Schäfer und Schäferin stehen blasend im Vordergrunde — weidet im Schatten der Bäume; draussen blinkt der feine Seespiegel und ein hellbeleuchtetes Oertchen am Felsenhange, dahinter zieht zart die ferne Ebene und die schmale Meereslinie. Diese Ferne ist ungemein fein behandelt, aber farbig, in schönen Gegensätzen. Der helle Mittelgrund zeigt einen zart-warmen Schmelz; tiefsaftig und klar wirkt der Hügel mit den Bäumen im Schatten, hinter denen blauer Aether und

weisse Wolken erscheinen. Die Figuren, rechts in der Ecke, sind zwar stark farbig, z. B. blau, aber doch einfach, lebendig im Schattentone wirkend; diese starken Farben heben aber die Landschaft und die tiefern Baumgruppen im Mittelgrunde ungemein, machen sie überaus farbenglühend. Rechts schliesst ein gelblich-rothes Bäumchen mit zierlichem Astwerk die Composition, über welche eine harmonische, feine Empfindung ausgegossen ist, die beruhigend auf jeden Beschauer wirkt. Dasselbe lässt sich auch von Claude Lorrains kleiner Abendlandschaft in der Galerie Sciarra sagen, berühmt durch ihren reizend harmonisch-goldigen Ton. Das Bildchen hat sehr grosse Staffage im Verhältniss zum Raum; die Reiter, welche zur fernen Stadt am Meere ziehen, machen aber durch ihre Grösse das Bildchen gerade erst ungemein weit und gross in den Gliederungen. Es ist ein Werk voll feiner Empfindung und voll Gemüth. Die sinkende Sonne vergoldet die ganze Natur. Bäume stehen zu beiden Seiten, links nahe am Rande des Bildes. Man sieht so gleichsam, wie die Reisenden auf Waldwegen nun beim Scheiden der Sonne auf freieren Plan herauskommen, wo sie den Blick auf einen kleinen Hafen mit einer Art Veste, die ferne Stadt und das weite, belebte Meer lenken. Heerden und kleine Figürchen erscheinen im Mittelgrunde; im Hafen mit dem Thurme ankern grosse Schiffe. Die Malerei ist ungemein einfach, aber fleissig vollendet, Alles liebevoll und zart behandelt. Wunderbar zierlich ist die Ferne mit Stadt und Meer und der lichtvolle, leichtbewölkte, im Goldton schwimmende Aether. Die Farbe ist nicht zu dick aufgetragen,

aber doch im rechten Körper. Die Harmonie der Töne ist wundervoll: alles trennt sich ohne scharfe Contraste, nirgends bereitet ein scharfer Schatten Flecken oder Unterbrechung; alles ist vermählt durch weiche, luftige und schmelzvolle Farbe. Oben ist der Aether schön warm-blau; goldige und röthliche weiche Wolken umspielen die umdunstete Sonne. Ungemein einfach gliedert sich das Terrain hinein zum Hafen und zur Stadt. Die Fläche ist sehr schön ausgedrückt, sie zieht sich weit, weit hinaus durch die einfache Gliederung und durch den Luftton. Der Horizont des Bildchens liegt fast ganz in der Mitte. Während sonst ein gerade die Mitte des Bildes durchschneidender Horizont leicht schlecht wirkt, fällt er hier gar nicht unangenehm auf, weil die Luftperspektive die Massen unter demselben so weit und gross erscheinen lässt.

Ein anderes, ebenfalls früher in der Galerie Sciarra, jetzt in der Strassburger Gemäldegalerie befindliches Gemälde Claudes, weist in der Composition, im stilistischen Charakter, wie im stofflichen Vortrag ähnliche Vorzüge auf.[1]

Claudes Bilder gleichen in der silberig-flächigen Farbe einem zarten Reflexbilde etwa im Spiegel eines hellen Sees, der die scharfen Lichter und dunklen Schatten mildert und einen harmonischen Zauber über das aufgefangene Bild breitet. Es ist die Harmonie einer friedlich schönen Seele, die sich in

[1] Vgl. meinen Aufsatz in der «Strassburger Post» 1893 Nr. 216, Zweites Blatt. In der Galerie Sciarra hing das kleine auf Kupfer gemalte Bild, welches als Staffage die Flucht nach Aegypten hat, sehr schlecht im Dunkel.

kindlicher Freude dem inneren Glücke hingiebt. Diese zarte Empfindung und liebevolle Zusammensetzung bietet einen reinen Genuss, wahrhaft beruhigend. Claude malte in der Anlage sogleich alle Theile seiner Bilder sehr pastos und mit sorgfältig verschmolzenem Farbenauftrag. Erst die immer wieder angewendeten Lasuren gaben das Transparente, die Fülle und Wärme der Färbung, die Bestimmtheit und Zartheit der Formen in den vorderen Gründen. Aber eben wegen dieser nur hingehauchten Lasuren sind so viele Gemälde Claudes durch die Behandlung der Restauratoren übel zugerichtet worden, da sie dieselben wohl leicht mithinwegnehmen, aber nicht wieder ersetzen konnten.

Der Meister war so kühn, die Sonne oft selbst in die Mitte seiner Gemälde zu setzen; sie in ihrem reinen Glanze darzustellen, wäre für ihn ebenso unmalerisch als unmöglich gewesen. Er nahm daher eine sehr duftige Luft an, durch welche der Glanz der Sonne gemildert wurde. Dabei hatte er den Vortheil, die reizendsten Effekte der Strahlen- und Farbenbrechung zu gewinnen. Diese magischen Wirkungen brachte er dadurch hervor, dass er, gleich wie die Natur selbst, über die verschieden entfernten Gründe je immer dichtere Lagen Duftes zog, auch seine Gemälde so oft übermalte, bis sie den Schein der Natur selbst täuschend gewonnen hatten. Seine Lüfte legte er äusserst pastos an und lasierte sie dann öfters, bis sie jenen Schmelz, jene Weichheit und Durchsichtigkeit erhielten, die seinen Werken eigen ist. Aber eben durch diese Weichheit in den Formen, durch das Durchsichtige aller dieser Duftlagen ist das Verhältniss

seiner Himmel zu der Erde in Raumabstand und Unkörperlichkeit so richtig charakterisiert. Durch ähnliche Behandlung der duftigen Hintergründe, die durch eben dasselbe mehr oder minder oft wiederholte Uebermalen stufenweise zurückweichen, stellte er den harmonischen Uebergang her zur Luft. Er hielt seine Gründe in grossen Massen, in welchen sich dennoch das Detail ahnen lässt, durch das die Phantasie eben einen so angenehmen Spielraum erhält. Wahrscheinlich deutete er in dieser Absicht beim Untermalen schon dieses Detail bestimmter an, um es beim Ausmalen mit der Alles einenden Luftfarbe wieder zu übergehen. Je näher dem Vordergrunde, desto sorgfältiger wird seine Ausführung — allmählich, dem Grade nach, wie sie den verschiedenen Gründen und Entfernungen angemessen ist. So vollenden perspektivische Zeichnung — die jedoch bei Claude nicht immer ganz einwandsfrei ist — und Luftzwischenlagen, durch Lasuren nachgeahmt, den täuschenden Schein der Wahrheit.

Woermann hat in seiner «Geschichte der Malerei» Annibale Caracci «in manchen Beziehungen einen entscheidenden Einfluss» auf den Landschaftsstil Claudes zugestehen wollen. Besonders lehrreich für die verschiedene Art der Auffassung der beiden Meister sind aber die Landschaften derselben in der Gallerie Doria. Claudes «Mühle» fesselt durch den Reichthum der Gründe, die feine Verschiebung derselben, durch die Vornehmheit der Empfindung. Noch entschiedener zeigt sich dieser Vorzug bei Claudes «Tempel»; aus diesem Bilde spricht eine Weichheit und Harmonie, die von geradezu beseligender Wirkung ist. Es ist der Zauber einer

vollen künstlerischen Empfindung, der uns packt und fesselt. Die Darstellung ist sehr zart und fein, weich in den Tönen, die Art der Ausführung, die Malart dürfte sogar entschiedener sein.

Es lassen sich, wie gesagt, gerade in der Gallerie Doria interessante Vergleiche zwischen Claude und Caracci ziehen.

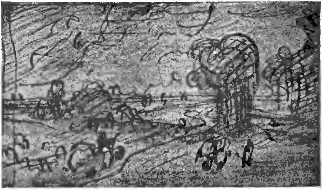
Claudes Bilder sind voller Harmonie, mit weicher, sanfter, Ton in Ton schwimmender Farbe; Carracci dagegen arbeitet breit und fröhlich keck, colorirt scharf-farbig. Beiden Meistern geht jedoch über alles die künstlerische Einheit: Claude stellt sie hin in zart-weiblicher Schöne, Carracci in üppig-blühender Kraft; freilich behandelt Carracci dabei die Ausführung hie und da etwas flüchtig, weil es ihn in frischester Schaffensfreude ungestüm, fast feurig vorwärtstreibt: im freien kühnen Pinselstrich weiss er in seinen Bildern voll froher Lebenskraft seine eigene Phantasie mächtig anzuregen. Bei Claude sind all' die Gründe des Bildes, die Terrainentwicklungen, ungemein liebevoll und zart, oft in kleine Formen gereiht, zum grösseren Zuge geführt. Die Bilder Carraccis zeigen mehr skizzenhafte Masse, aber edle und dabei doch klar und weit entwickelte Gliederungen.

Carracci pflegt in seinen Landschaften die Wirkung der Farben zu erhöhen und zwar ohne Zweifel mit Bewusstsein: tiefes Blau und klares Weiss der Lüfte steht bei ihm gegen goldig-braune und goldgrüne Massen von Erdreich und Bäumen. Farbvolle, starkcolorierte Figuren beleben diese glühenden Farbenmassen. Dunkelblaue Berge geben dem Luftblau eine starke Fortsetzung ins Bild. Der Eindruck wird auf solche Weise ergreifender

gestaltet: er wirkt auch rascher und nachhaltiger auf den Beschauer des Bildes. Das Carracci-Colorit ist farbig, massig und goldig gehalten. Der Zauber der frischen, in Contrast gegen Contrast gesetzten Farbe tritt mit ungemein lebendiger Wirkung in diesen Bildern auf.

Betrachten wir z. B. seine merkwürdig farbvoll gestimmten und angelegten Bilder in der Gallerie Doria näher. Bei der Anbetung der drei Könige finden wir viele farbige, roth, blau und gelb ausgeführte Figuren; in der Bildmitte ein weisses Pferd. Die geistvoll angeordnete Landschaft ist reich gegliedert. Der Weg zieht hinauf in die Berge; am Wege zeigt sich viel Gefolge; farbig-helle Punkte in dem saftig-goldigen Erdreich bildend. Darüber erhebt sich fernes Campagnaland mit dunklem Gebirge; hell weisse Luft contrastiert mit starkem, aber warmem Aetherblau. Das Ganze bietet ein herrliches Bouquet; eine fröhliche Stimmung strahlen die Töne aus diesem flüssig hingemalten Werke, das zu den glücklichsten Landschaftsbildern des Meisters zählt. Besonders aber zeigt die Himmelfahrt Mariae eine prächtige grosse Anlage und Farbeneintheilung. Eine tiefe saftige Landschaft mit tiefem Meere und ernster, aber glänzender Luft schliesst sich um das offene Grab, an dem farbig und heller, in den grossen Lokaltönen, die Apostel stehen. Tief blau sind hinten die Berge; die Bäume haben ungemein saftige Tiefe und sind massig behandelt. Das ganze Bild wirkt überhaupt in farbig lasierten Massen; das hellere Grab mit den farbigen Kleiderstoffen der staunenden Apostel gibt die pikanten Gegensätze zu den ernsten Tönen der Landschaft.

Trotz der verführerischen Umgebung der Caracci und anderer italienischer Kunstgenossen, wusste auch Paul Bril seine nationale Selbständigkeit durch die Kraft seines Geistes zu behaupten. Was bei Bril besonders fesselt sind die Feinheiten der Lichtwirkung, die er mit einem einfachen gedämpften Weiss hervorzubringen versteht. Aus dieser Behandlung ist auch der silbergraue Ton hervorgegangen, der uns noch öfter beschäftigen wird. Bemerkenswerth ist auch, dass die Bilder, die der Meister in Italien gemalt hat, den Himmel meist bedeckt zeigen.



Rubens und seine Schule — vornehmlich Lucas van Uden — stellte den blauen Aether des Himmels in möglichst realistischer Naturheiterkeit dar. Aber die Darstellung des gerötheten Himmels kennt sie nicht. Rubens findet, wie es scheint, das reine Neapler Gelb am geeignetsten, eine solche Erscheinung malerisch auszudrücken, und die bedeutendsten Meister von Antwerpen erkannten die Unantastbarkeit dieses Princips willig an.

Merkwürdig ist das bereits S. 127 erwähnte Bild von Rubens in der Pitti-Galerie, das wir hier in seinen Hauptlinien wiedergeben. Das Hauptlicht ist in der Luft hinter den Bäumen. Die Staffage im Vordergrunde ist fein farbig, rothe und blaue Punkte bildend, aber dabei ungemein harmonisch. Der Ton des Weges und der Wiesen ist fast gleich: goldig, hellgrünlich moderiert. Die Luft in der linken Ecke ist fein tiefblau. Sonst sind es warme helle Wolken, an einzelnen Stellen etwas tiefer hängend. Die kleinen fernen Baumgruppen und Hügel sind fein blau (braun) grünlich. Der Ton im Ganzen ist von grosser Einfachheit, goldbraun-grünlich, aber hell und klar. Die Landschaft ist sehr lasiert behandelt, auf hellen Holzgrund gemalt.

Wenn nun in der Schule von Antwerpen das höchste Kunstvermögen sich des primären naiven Ausdrucks bedient, weil dieser die malerisch zu erörternde Idee am reinsten gibt, so gelangt in der holländischen Schule, in der es eine grössere Annäherung an die reale Wahrheit gilt, die Kunst zu Principien, die man gemeiniglich geneigt ist, als eine ausschliessliche Eigenthümlichkeit der Antike anzusehen. Ich meine die heilige Ruhe, die in den Werken dieser Schule, besonders bei Ruisdael, herrscht. Wir können deutlich bei ihm wahrnehmen, dass er es oft verschmäht, von den üblichen braunen Tinten Gebrauch zu machen, die mit einem unwahr erhöhten Grade von Wärme zugleich einen reizenden Schein verbinden. Ruisdaels Natur erscheint zumeist wie eben von einem Regenschauer erquickt, und es ist einem bei Betrachtung derselben als athmete man den feuchten Duft der

Vegetation. Die Art und Weise wie Ruisdael die Luft behandelt, wie er silbergraue Wolken, schwere Haufenwolken, in Gegensatz zu der reinen Himmelsbläue bringt, ohne nicht nur nicht die Stimmung und Harmonie zu gefährden, sondern die Melancholie seiner Bilder zu vermehren, zeigt deutlich, dass sich der Meister auch mit der Lösung schwieriger Probleme beschäftigte. Er geht auch auf die nähere Darstellung der Lokalfarben ein; die Farbe der Baumstämme und des Geästes ist meist blaugrau.

Während der Empfindungsweise Ruisdaels eine tiefere Stimmung mehr zusagte, wendet sich Hobbema heiteren Sinnes nach dem Tageslicht. Er hat es sogar verstanden, seinen Bildern eine wahrhaft sonnige Helle zu verleihen. Er bedient sich zwar der erwähnten braunen Tinten, aber mit solchem Verständniss, dass die dünne Untermalung mit dieser warmen Tinte, welche im Laufe der Ausführung in gewissen Schattenstellen unberührt bleibt, einer intensiven lebensvollen Wirkung ohne Zweifel Vorschub leistet.

Die Einführung des geschlossenen Lichtes finden wir dagegen in voller Ausbildung bei Pieter de Hooch, dessen Pinselführung dem Licht in alle seine Schlupfwinkel folgt und bei Jan Vermeer van Delft, der in seinen im Freien spielenden Bildern voll feuriger Gluth und Kraft ist. Während bei Hooch ein feuriges Roth in seinen im hellsten Sonnenlichte prangenden Landschaften den Grundton angibt, liebt Vermeer ein helles, mondscheinduftiges Blau und ein zartes Citronengelb, wodurch er den magischen Schein noch zu erhöhen weiss. Das Auftauchen grell beleuchteter Massen aus

tiefer Dunkelheit umgarnt uns in den Landschaften dieser Meister mit zauberischen Täuschungen, als ob wir greifbares Sonnenlicht vor uns sähen.

Sonnenbilder im Laubschatten malte Dirk van der Laen in seinem schönen Bilde im Berliner Museum : Das Landhaus. Ein vor der Hausthür schattender Baum lässt diese langgezogenen Lichter auf die Giebelwand des Landhauses fallen. Dann ist es die Schule von Fontainebleau, vor allen Diaz, die diese glitzernden Lichtwirkungen im Waldinnern, diese auf vergoldeten Baumstämmen hüpfenden Sonnenstrahlen mit dem Pinsel festzuhalten wusste.

Das Licht und der Baumschlag stehen überhaupt in innigem Zusamenhange. Die Maler schmückten z. B. ihre Frühlingsbilder immer gerne mit der Birke, durch deren leichten wallenden Laubschleier die Sonne ihren verhüllten Schein ergiesst. Unter dem Einflusse des Lichtes entstanden auch die verschiedenen Manieren des Baumschlages, wie die blaugrüne, feingetupfte, welche Peter Brueghel d. ä. anwendet, der sich dadurch von seinem Sohn Jan Brueghel, der schon den büschelweis-zusammenfassenden Baumschlag anwendet, unterscheidet. Claude Lorrain führte die farbige Behandlung des Laubes durch verschiedenartige Strichführung in den Laubkronen der einzelnen Bäume ein, während Waterloo die spielenden Lichter des bewegten Baumlaubes zu zeigen vermochte.

Das Problem des Nachtstückes wurde sowohl in der italienischen als in der deutschen Kunst schon frühzeitig zu lösen versucht. In der italienischen war es Giorgione, der zuerst die Reize einer

Mondnacht zu schildern unternahm — es werden nicht weniger als drei solcher Darstellungen erwähnt; in der altflandrischen war es Gerard David, der auf einer Darstellung, Christus am Oelberge, die Scene matt von der Mondsichel beleuchten liess und namentlich den bläulich-weissen Reflex des Mondlichtes vorzüglich wiedergab. Tizian liess feinfühlig das Mondlicht durch die Zweige der Bäume dringen. Und ähnlich Savoldo, der den Mond durch eine Wolkenwand magisch leuchten lässt. In den Werken der Holländer — ich denke hier an van der Neer — begnügte man sich nicht mit illusorischen Schlaglichtern und Lasuren, sondern nahm das Dunkel in einem Grade an, dass das Verhältniss des Lichtes mit der Finsterniss in einer wahren künstlerischen Bedeutung erkennbar wurde.

Erst aber die Engländer, wie Crome, malten die schimmernde Mondnacht um des Tones willen in der Erkenntniss, dass der Verzicht auf einen bemerkenswerthen Gegenstand erst recht das Auge auf den Ton lenkt.

Die tiefere Poesie der Jahreszeitstimmungen ist, abgesehen von Joost de Momper, verhältnissmässig jungen Datums. Auch hier bilden natürlich die Bäume mit ihrem Laub- und Farbenwechsel die Hauptträger der Charakterzeichnung des fortschreitenden Jahres. Nur der Herbst mit satten Farben hatte es, aus Gründen, die uns noch eingehender zu beschäftigen haben, den Malern angethan.

Wenn auch schon auf Bildern der italienischen Frührenaissance, ich erinnere an Marco Basaiti, nicht selten ferne Schneegebirge den Horizont begrenzen, so hat doch die ältere Kunst nur wenige

Winterlandschaften, bei welchen der Schnee dominiert, aufzuweisen. Tizian z. B. vermied sie, aber Bassano zeigt in seiner Schlacht bei Cadore (Dogenpalast) die Landschaft mit Schnee bedeckt. Und die Bonifazios malten eine Winterlandschaft, in der die Berge in Schnee gehüllt sind. Die erste deutsche Schneelandschaft danken wir Hans Baldung Grien. Die Casseler Galerie besitzt eine kleine originelle Winterlandschaft von Rembrandt, ein feines Bild von tiefem Ton. Eine kleine Winterlandschaft von Ruisdael befindet sich in München, eine Landschaft, die in die Classe jener Bilder gehört, bei denen mit der Behandlung in Grau in Grau auf die besonderen Lokalfarben verzichtet ist, um desto gesammelter auf das Wesen der Erscheinung in Behandlung und Vortrag einzugehen.

Als das malerische Auge in die Geheimnisse des verklärenden Schimmers von Luft und Licht noch tiefer eingedrungen war, als es mehr zu erkennen vermochte als Wiese und Baum, Wald und Fels, Fluss und Bauernhütte, drang es zum «Ton» vor.

Ein Künstler, der das Geheimniss, im Ton zu malen, einmal erfasst hat, wird nicht leicht mehr aus dem Ton fallen. Die alten Meister haben einen beneidenswerth guten Ton, an dem freilich auch die Zeit einiges Verdienst hat. Die einzelnen Farben verlieren bekanntlich mit dem Alter ihre Schärfe und wachsen zusammen. Kommt nun noch die verblichene Firnissschicht mit ihren zauberhaften Lasuren hinzu, so gibt das einen Capitalton, den keine Kunst der Künstlerin Natur nachahmen kann.

Aber, von dieser Mitwirkung der Zeit abgesehen, was ist «Ton» und was Wahrheit des Tons?

Ton bedeutet zunächst das Helligkeitsverhältniss einer Farbe, also die Abstufung von Licht und Schatten. Man spricht demnach auch von hellen und dunklen Tönen. Man spricht aber auch von

warmen und kalten Tönen, ebenso wie man von warmen und kalten Farben spricht. Unter warmen Farben oder Tönen versteht man solche, die ins Gelbe und Rothe, unter kalten solche, die ins Blaue oder Violette gehen. Die Lichtpartien sind immer warm und die Schatten kalt. Unter dem Gesamtton eines Bildes versteht man den Zusamenklang aller farbigen Töne, oder die nach einer bestimmten Farbe hinneigende Nüance.

Bei den alten Holländern finden wir häufig, dass die Lokalfarben einem bräunlichen Gesamtton untergeordnet sind, oder aber dass soviel Anflug von gemeinsamem Ton vorhanden ist, wie nothwendig war, um das Ganze einheitlich zusamenzufassen.

Ein geistreicher Kunsthistoriker hat den «Ton» als nichts anderes als ein Verhältniss, ein Produkt des auf den Dingen spielenden und vom menschlichen Auge aufgenommenen Lichtes bezeichnet, als den grossen Maler selbst, durch den sich die Natur ihr eigen Bild vorhält und zum reinen Schein von der Materie sich loslöst.

Wenn wir nun bei Holländern etwa eine graugelbe Einheitlichkeit des Tons wahrnehmen, so entspricht sie dem feuchten Nebelwehn, welches oft an diesen Küsten herrscht.[1] Ein klarer grauer Ton beherrscht fast alle Bilder des Dubbels: die Wirkung der leichten Bewölkung, die den Himmel der Nordsee fast immer trübt. Charakteristisch für die gewöhnliche Tagesstimmung über der Nordsee ist ferner der feine, graue Ton, bald

[1] Vergl. K. Woermann, Kunst- u. Naturskizzen. 1880. S. 36.

weisslich, bald schwärzlich, je nach der Beleuchtung.

Der «Ton» der Landschaft ist eben von dem Veränderlichen in der landschaftlichen Situation abhängig: die Schweiz wie Holland, das Mittelmeer wie die Nordsee haben ihre Jahres- und Tageszeiten, ihren Regen, Wind, Sturm und das stets wechselnde Spiel der Beleuchtung, den Kampf der Sonne mit der Nebelluft. Da aber, wo die Sonne, wie an den Küsten Italiens, selten umschleiert ist, wo eine wärmere Luft sich über die Erdrinde verbreitet und längs dem Meere hinweht, da ist der Ton der Farben auch warm und glänzend; alles malt sich mehr in freundlichem Lichte. Wo dagegen, wie an den Küsten der Nordsee, dicke Wolken und aufsteigende Dünste die Strahlen des Tagesgestirns brechen und bergen, da kann der Ton der Landschaft auch nur gedämpft und grau sein.

Diese Erfahrungen liessen auch die älteren Landschafter nicht ausser Acht und mühten sich ab, die Wahrheit des Tons in verschiedener Weise zu erreichen; d. h. sie versuchten, die vollkommene Herrschaft über das Farbenmaterial zu gewinnen. Unter den Venetianern der Frührenaissance ist es z. B. Marco Basaiti, der in seinem Streben nach zarter Verschmelzung des Colorits nicht selten bis zu einer weichen Verschwommenheit geht, „in welcher die Umrisse von dem alle Formen umspielenden Lufttone verschleiert erscheinen. Unter den Holländern ist es namentlich von Goyen, der alles in Ton auflöst, alles in den einheitlichen Schleier einer mit einer besonderen Farbe gefüllten Atmosphäre hüllt. Und um endlich noch ein Beispiel dafür anzuführen, wie die vielgeschmähten «Stilisten»

zu dem überraschend naturwahren Ton in ihren Bildern, freilich nur zu einem ernsten Lokalfarbencharakter kamen, möchte ich erwähnen, dass das Röthlichgrau der alten Landschaftergründe der Puzzolana-Farbe der römischen Campagna nachgemischt ist, also der Erdfarbe der Landschaft, welcher die Meister ihre Motive entnahmen.

Aber solcher Realismus fand desshalb wenig Beachtung, weil er nicht einseitig genug 'auftrat, wenn auch Reichthum landschaftlicher Formen und das Scheinen der Natur in den elementaren Medien sich z. B. bei dem Proudhon der Landschaftsmalerei, bei Corot, nachweisen lässt. Denn es wurde der Grundsatz beinahe zum Gesetz erhoben, dass die Welt der Formen zurückzutreten habe hinter der Welt des Lichts, des Tons. Es sollten nicht mehr Farben und Formen im Licht gemalt, sondern das Licht, wie es sich auf die Farben und Formen ergiesst und von ihnen aufgesogen oder zurückgeschleudert wird.

Man hatte richtig beobachtet, dass ein jedes Stück Landschaft, mag es nun beim Morgengrauen, am hellsten Mittag oder beim Sonnenuntergang gesehen werden, eine durchaus einheitliche geschlossene Erscheinung bildet, die nicht abhängt von der Farbe der einzelnen Gegenstände, sondern nur von der Lichtwirkung, die über alle Gegenstände einen einheitlichen Ton giesst, in welchem sich selbst die grössten Contraste bis zu einem gewissen Grade auflösen.

Auch diese Erkenntniss war nicht völlig neu: wir finden schon die Keime dazu bei den Holländern und selbst Claude Lorrain versuchte in einem beinahe nur grau in grau gemalten Bildchen (in

der Corsini-Galerie) durch Empfindung und Fluss der Behandlung volle Wirkung zu erzielen, aber erst den Engländern vom Anfange unseres Jahrhunderts erschien die ganze landschaftliche Natur in der schwebenden Hülle von Licht und Luft, als Ton- und Farbenganzes mit dem Reiz der Kontraste und des Helldunkels.

Dieses sich rasch ausbreitende Streben schuf einerseits reizvolle Licht- und Farbeneffekte, andererseits führte es dazu, dass die Einfachheit des Tons zur Farblosigkeit herabsank. Die Farbe unterlag im Kampfe gegen Luft und Licht und wurde schliesslich als Idealität völlig verdrängt. Unter dem Wahlspruche «Farbe ist nichts anderes als Licht» liess man die Farbe sich auflösen im Licht, und es erlangte eine besondere Ausbildung vor allem der «graue Ton». Berühmt ist das schöne Silber- und Perlmuttergrau des Velasquez und Teniers, berühmt ist die Feinheit der grauen Töne bei Claude; dieses Grau hat aber nichts gemein mit dem Grau, das in unserem Jahrhundert zur Herrschaft gelangte und das die Landschafter nicht nur bei Granitblöcken, wo es in der That von überraschender Wirkung ist und zu der Naturfarbe noch die Schwere hinzufühlen lässt, gebrauchten, sondern auch bei Erdgründen, Gebäuden, Bäumen, Fernen und Wolken.

Nun ist ja thatsächlich der nordfranzösische Himmel schwerer und graulicher als der deutsche und zeigt immer einen nebligen Anflug, wodurch die ganze Beleuchtung ihren Charakter erhält, wenn aber Corot z. B. über seine klassischen Bergformen den Schleier einer zitternden weichen Luft legt, welche den Glanz des südlichen Lichtes

mildert, so dürfen wir zuversichtlich annehmen, dass er dies thut, ohne die Natur zu Rath zu ziehen. Er selbst hat seine Auffassung der Natur treffend charakterisiert. «Um richtig in meine Landschaften einzudringen, muss man wenigstens so lange Geduld haben, bis der Nebel sich hebt. Man kommt nur nach und nach hinein, aber wenn man darin ist, wird man befriedigt sein. Man wirft meinen Gemälden das Vage, Unbestimmte vor! Warum? Die Natur schwebt und schwimmt. Wir schwimmen und schweben! Das Vage ist eben die Eigenthümlichkeit der Erde.»

Nur in dieser Technik, in diesem grauen, kreidigen Tone konnte Corots üppige, duftige Märchenwelt gedeihen, die die Seele bewegt, bevor sich der Beschauer darüber Rechenschaft ablegen kann, aber auch nur durch die Armuth der Farbe, durch das finstere, härene Grau, konnte er die Armuth der Natur wiedergeben.

Besonders lehrreich ist nun die Verschiedenheit der Anschauungsweise Prellers und Corots. Preller zeigt überall Bestimmtheit und Deutlichkeit, er kennt nicht das Helldunkel, dieses grosse Kunstmittel, er verabscheut alles Unbestimmte. Und dennoch haben seine Zeichnungen, in denen weder Licht noch Farbe eine Rolle spielen, die ausgesprochenste Stimmung und führen uns immer mitten hinein in den Vorgang. Preller erfindet sein Motiv und nimmt von der Natur nur das, was er von ihr an Detail benützen kann.

Ein grauer Ton fand auch in der Pilotyschule seine Pflege, welche alles mit fester Farbe und solidem Impasto möglichst ohne Anwendung von Lasuren malte, nur um die grauen Töne nicht zu

verlieren. Aber erst Max Liebermann verstand es, die Technik, deren sich Corot bedient hatte, zum höchsten Grade zu steigern: um für seine Bilder die nöthige Harmonie zu gewinnen, suchte er zuerst sein Heil in einer möglichst sonnenlosen, schwergrauen Himmelsbeleuchtung, wie sie ihm von seiner Heimath Berlin her vertraut war und wie er sie in dem feuchten Dunst Hollands wiederfand.[1]

Aber die weitere Ausbildung des grauen Tons führte zu dem Streben nach jener gänzlichen Unabhängigkeit der Erscheinung von der Farbe und Form der einzelnen Gegenstände, zu dem Siege «der Schauer der Stimmung».

Wenn aber einerseits das geheimnissvoll tiefe Weben des Halbtones, andrerseits die durchaus klassische Färbung, die auch einer Ausnützung der Vorzüge der Oelmalerei vornehm aus dem Wege geht, unbestreitbare Erfolge erzielte, so ist dies darauf zurückzuführen, dass die landschaftliche Darstellung keineswegs in dem Grade an das Element der Leuchtkraft der Farbe geknüpft ist, dass der Verzicht auf Farbenreiz die Landschaftsdarstellung nothwendig als unvollkommen erscheinen lassen würde.

Denn nicht nur die besondere landschaftliche Physiognomie, wie sie sich unter dem Einfluss der Jahres- und Tageszeiten gestaltet, kann auch ohne Farbe treu und scharf ausgedrückt werden, es kann auch malerische Wirkung in Zeichnungen und Radierungen so erzielt werden, dass

---

[1] Vgl. W. von Seidlitz, Max Liebermann in «Preuss. Jahrbücher» 1895. S. 63.

man eine Farbenharmonie deutlich empfindet und zwar weit unmittelbarer, als etwa ein Musikkundiger aus dem Klavierauszuge die Orchesterwirkung einer Symphonie vernimmt.

Dürer, Rembrandt, Hermann Swanevelt, Simon de Vlieger u. a. erbringen dafür in ihren landschaftlichen Kupferstichen und Radierungen die überzeugendsten Beweise. Was schon Rivius in seiner deutschen Uebersetzung des Vitruv mit Recht von Dürer rühmt, die Ueberwindung aller Schwierigkeiten bei der Herstellung dieser Blätter, lässt sich auch auf die übrigen Meister anwenden: oft scheinbar flüchtige Skizzen besitzen eine solche Naturlebendigkeit, eine solche Harmonie und malerische Kraft, dass sie an Wirkung den ausgeführten Gemälden mindestens nicht nachstehen.

Ja, die landschaftlichen Scenen in Dürers Gemälden entbehren zweifelsohne völlig der frischen Empfindung, wie sie seinen Kupferstichen eigen ist, weil seine Farbe mit dem Charakter der Formen seiner Landschaften nicht selten in Widerspruch geräth. Und ähnlich verhält es sich mit neueren Meistern.

Reinhardts Radierungen z. B. machen vielfach einen besseren Eindruck als seine Bilder. Seine Technik und Farbe lässt die Schönheiten der Idee und Zeichnung nicht so zur Geltung kommen, wie dies bei seinen Radierungen der Fall ist.

Auch Morgensterns Radierungen sind ungleich schöner als seine Gemälde, die er sich durch den öligen Ton, die conventionelle Farbe immer zu verderben pflegte.

Aehnlich verhält es sich mit Calames Lithographien. Seine Oelbilder sind nicht selten kalt

und hart, oft steif und entsprechen den Vorstellungen nicht, welche man hegt, wenn man seine Lithographien kennt. Diese sind prächtig in Ton und Stimmung und lassen ein grosses Farbengefühl vermuthen.

Es sei endlich an Max Klingers Radierungen erinnert, unter denen sich Arbeiten finden, die gewiss in hohem Grade an die farbigen Stimmungen der Natur mahnen.

Ich spreche damit aus, dass auch die radierte landschaftliche Darstellung durch einen eigenthümlichen Vortheil mit Tönen von Schwarz bis zu Weiss die Stimmung im höchsten Grade beherrschen kann.

Der intime Reiz nun, welcher in solchen landschaftlichen Radierungen ruht, erklärt sich vor Allem daraus, dass sich uns auch hier das innere Leben des Kunstwerks mittheilt: Bewusstes und Unbewusstes geht in einander über und gleichwie bei der Naturbetrachtung selbst die Linien der Gegenstände in einander verschwindend, sich in dem Horizont verlieren, löst das Bild sich auf in das, was es ursprünglich in der Seele des Künstlers war und wird zum Gedicht.

Wir haben moderne Künstler, die in effektvollen und lebendigen Radierungen wirklich kraftvolle Naturpoesien geschaffen haben, weil sie mit der Nadel die Menge anscheinend zerstreuter Einzelheiten höchst geschickt zu behandeln und zu harmonischer Wirkung zu stimmen wissen und die Naturformen bis in das kleinste Detail mit vollem Verständniss wiederzugeben verstehen: das kräftig Knorrige der Fichtenstämme mit ihren wetterzerzausten Aesten, ihrem krausen, struppigen Nadelwuchs, das anschmiegend Weiche des Schnees und

— was in den frühesten Kupferstichen unüberwindliche Schwierigkeiten bereitete — die fein abgewogen perspektivische Abtönung des Hintergrundes.

Wie hat Carl Storm, nicht in verschiedenen Farben, sondern in Einem Ton den unerträglichen, bleiernen Druck der Hitze bei unbedecktem Himmel unvergleichlich wiedergegeben, in welch' überzeugender Wahrheit hat er die Lähmung der Atmosphäre geschildert, in der kein Vogel seine Schwingen regt oder seine Stimme ertönen lässt.

So können also auch Radierungen etc. durch das Mischen von Schwarz und Weiss auf der Netzhaut soviel Farbenwirkung besitzen, dass man die wirkliche Farbe gar nicht vermisst; — und es ist dies nicht nur dann der Fall, wenn ihr Grundcharakter der einer plastischen Schönheit, sondern auch wenn es die Atmosphäre, das Wasser, das Licht, die Finsterniss, der Reflex, alles, was flüchtig, unbestimmt, unentschieden ist, seine Form ändert, sich verwandelt.

Wo aber ein realistisches Hinstreben auf treue Wiedergabe der Wirklichkeit sich geltend macht, da muss die Farbe, dieser bedeutende und unserem Empfindungsvermögen priore Faktor, herrschen. Bevor wir aber die Technik betrachten, müssen wir die Nachahmung der Natur im Gemälde näher ins Auge fassen.

Bei derselben spielt die Lichtführung eine bedeutende Rolle. Was ist nun überhaupt Licht? Und da mag die Antwort lauten: Licht ist wohl kein Stoff, sondern ein Akt, ein Weltakt, der allgemeinste, der das ewige Werden der kosmischen Gestaltungen, ihre Spannkraft gegeneinander, ihre

Bande, ihre Bewegungen, ihr eigenes Leben alldurchdringend bedingt und begleitet, derjenige Akt, der die Schöpfung in unendliche Weiten und Tiefen uns zur Anschauung, zum Bewusstsein bringt.

Aber All-Leuchten würde unsern Sinn zerstören. Wir schauen am besten Licht, das sich am Dunkel abhebt, und dieser Dualismus begleitet das Anschauen von der Mond- und Sternennacht, vom Unendlich-Grossen durch den Sonnen- Licht- und Schattentag hindurch bis zu dessen kleinsten Erscheinungen.

Das Firmament gewährt dem Denkenden den einfach-grössten Anblick; aber es bleibt immer misslich, die Lichter der Palette an dem vollen Sonnenbild zu versuchen, zu dem auch unser Auge ohne allen Schleier nicht ohne Gefahr aufblickt. Die Sterne, die Sonne können nie mit bedeutender Wirkung im Bilde erscheinen; der Mond dagegen wohl. Wie die Sonne in Verhüllung darzustellen ist, hat Claude Lorrain gelehrt, «die flüssige leuchtende Tiefe des Himmels» wiederzugeben, hat Turner versucht.

Der Dualismus von Licht und Dunkel spricht aber aus jedem Landschaftsgemälde.

Jede Wolke hat ihre lichte und dunkle Seite; jede Woge, jede Welle, jedes Gebäude, jeder Fels, und jeder Baum und zwar in seinen Hauptmassen, in seinen Zweigen, in jedem Aestchen, Blatt und Stiel.

Die Landschafter unterscheiden und charakterisieren sich durch den Grad ihrer Fähigkeit, in dieses Weben des Lichtes einzudringen.

Aber die Malerei hat, wie gesagt, kein Licht auf ihrer Palette; die Scala der Pigmente ist unend-

lich kürzer und enger als die des Himmelslichts. Weiss und Gelb leuchten nicht; Schwarz und Grau ist weder Schatten noch Dunkel. Ultramarin ist kein Aetherblau. Und deshalb ist das Sonnen- und Mond- (wie überhaupt jedes) Licht, das in der Natur in allen Dimensionen und Abstufungen die Gegenstände umspielt und durchleuchtet ein ganz anderes Weben, als der Reflex, mit welchem es von einer kleinen bemalten Fläche wiederstrahlt. Der Malerei müssen also die gemilderten, durch allerlei Grenzen gedämpften und gehobenen, in der Einschränkung selbst um so mehr belebten Lichter genügen: wir haben nur mit den abgeleiteten mannigfachen Wirkungen jenes Lichtquells zu verkehren.

Der Maler, welcher an die Nachtäuschung der Farbenherrlichkeit der Natur geht, muss aber in jedem Falle darauf verzichten, dass sein Nachbild mit dem übermächtigen Vorbilde in Vergleich träte. Er kann bekanntlich nicht gleich grosse Helligkeit und gleich grosse Dunkelheit verwenden, wie sie die Natur darbietet. Helmholtz hat die hier zu überwindenden Uebersetzungsschwierigkeiten in seinem Aufsatze «Optisches über Malerei» trefflich dargethan. Er führt folgende Beispiele an, bei denen wir freilich nothwendig voraussetzen, dass er dabei keine Erzeugnisse des modernen Kunstnaturalismus im Auge hatte. In einer Galerie hängt ein Wüstenbild, auf dem ein Zug weiss verhüllter Beduinen und dunkler Neger durch den brennenden Sonnenschein dahinzieht; dicht daneben hängt eine bläuliche Mondnacht. Der Mond spiegelt sich im Wasser; man erkennt, in der Dunkelheit leise angedeutet, Baumgruppen und menschliche Gestalten.

Auf beiden Bildern sind die hellsten Stellen mit demselben Kremser Weiss, mit demselben Schwarz die dunkelsten ausgeführt. Helmholtz betrachtet nun die Verhältnisse dieser dargestellten Helligkeiten mit der Wirklichkeit und erwähnt, dass das Verhältniss zwischen der Helligkeit der Beleuchtung durch die Sonne und der durch den Vollmond von Wollaston gemessen worden ist, indem er beide ihrer Stärke nach mit dem Lichte gleich beschaffener Kerzen verglich. Und da hat sich ergeben, dass die Beleuchtung durch die Sonne 800 000 mal stärker ist, als die hellste Vollmondbeleuchtung.

Der Wüstenmaler also, so folgert Helmholtz, wird die grell beleuchteten Gewänder seiner Beduinen mit einem Weiss darstellen müssen, was günstigsten Falles etwa nur den 20ten Theil der Helligkeit zeigt, die der Wirklichkeit entspräche, auf dem Mondscheinbild dagegen wird dasselbe Weiss, mit welchem auf dem ersten Bilde die Beduinenmäntel ausgeführt sind, mit geringer Zumischung benutzt werden müssen, um die Mondscheibe und ihre Wasserreflexe darzustellen, obgleich der wahre Mond nur ein Fünftel dieser Helligkeit, seine Wasserreflexe aber noch viel weniger haben sollten. Dagegen werden weisse vom Monde beschienene Gewänder oder Marmorflächen, wenn der Künstler sie auch stark in Grau abtönt, immerhin auf seinem Bilde noch zehn- bis zwanzigtausend Mal heller sein, als sie unter Vollmondbeleuchtung in Wirklichkeit sind.

Die Schwierigkeit beruht eben darin, dass der Maler mit schweren, erdigen Farbstoffen zu arbeiten gezwungen ist, selbst wenn er das Licht selbst vorführen will.

Die Aehnlichkeit des Eindrucks zwischen Gemälde und Wirklichkeit kann aber auch noch durch andere Umstände auf ein bescheidenes Niveau herabgedrückt werden. Helmholtz weist nämlich darauf hin, dass das Auge des Wüstenfahrers durch den blendenden Sonnenschein auf das Aeusserste abgestumpft, das des Mondscheinwanderers in der Dunkelheit zur grössten Höhe der Empfindlichkeit erholt ist. Von beiden unterscheidet sich der Zustand des Beschauers der Gemälde durch einen gewissen mittleren Grad der Empfindlichkeit des Auges. So ergibt sich also, dass das Streben des Malers darauf gerichtet sein muss, durch seine Farben auf das müssig empfindliche Auge seines Beschauers denselben Eindruck hervorzubringen, wie ihn einerseits die Wüste auf das geblendete und andererseits die Mondnacht auf das vollkommen ausgeruhte Auge ihres Beschauers machen.

Könnten die Maler Farbe von dem blendenden Glanze vollen Sonnenscheins oder von der wirklichen Lichtschwäche des Mondlichts anwenden, so brauchten sie die Abstufungen der Helligkeit in ihren Gemälden nicht anders zu machen, als sie in der Natur sind; dann würde eben das Gemälde genau den gleichen Eindruck auf das Auge machen, wie ihn die gleichen Helligkeitsgrade wirklicher Gegenstände hervorbringen.

Die Uebersetzungskunst der Landschaftsmalerei kann also nicht eine Wiedergabe des wirklichen, vollen oder schwachen Lichtes anstreben, sondern sie soll vielmehr die Helligkeitsstufen, die der Mensch zu verschiedenen Tageszeiten erblickt, in der Schattenabtönung seiner Darstellung mit ganz anderen Mitteln wieder erwecken.

Um in der Hauptsache wahr zu bleiben, muss es dem Landschafter gestattet sein, in Nebendingen die Natur zu übertrumpfen, und was für die Raumstellung die Uebertreibung von Schatten und Luftperspektive leistet, muss für Beleuchtungszustände eine gewisse Farbenstimmung ersetzen.

Alle in der Malerei gebräuchlichen Farben reflektieren nun bekanntlich Licht von sehr verschiedener Farbe. So sendet Chromgelb ausser der Hauptmenge gelben Lichtes in geringer Menge auch solches von grüner und rother Farbe aus. Ultramarin reflektiert hauptsächlich blaues Licht, aber auch grünes und rothes. Mischen wir die beiden genannten Farben in Pulverform zusammen, so sendet dieses Gemisch nur Licht von jener Farbe aus, welches die beiden Bestandtheile gemeinschaftlich reflektieren, nämlich grünes Licht, während das gelbe des Chromgelbs durch das Ultramarin und das blaue des Ultramarins durch das Chromgelb verschluckt oder asorbiert wird. Analoges gilt für alle übrigen Farbenmischungen. In allen Fällen gelangen von einem derartigen Gemische nur jene Lichtstrahlen in unser Auge, welche die Partikelchen der sämmtlichen Componenten zu durchdringen vermögen, während die für die einzelnen Farben charakteristischen Strahlen durch gegenseitige Absorption theilweise oder ganz vernichtet werden. Ganz dieselben Vorgänge finden statt, wenn durchsichtige Farben — «Lasurfarben» — in dünnen Schichten übereinander aufgetragen werden.[1]

Wenn der Maler den Eindruck von sonnenbe-

[1] Die Graphischen Künste XVII. Jahrgang 1894. S. 75.

leuchtetem Weiss mit lichtschwächeren Farben nachahmt, so erreicht er einen höheren Grad von Aehnlichkeit, indem er in seinem Weiss durch Einmischung von Gelb diese Farbe ebenso dominierend macht, wie sie in wirklich hellerem Weiss wegen der Reactionsweise des Sehnervenapparates vorwiegen würde. Umgekehrt wird der Künstler mondscheinbeleuchtetes, also lichtschwaches Weiss bläulich machen, da die Farben auf dem Bilde ausserordentlich viel lichtstärker sein müssen, als die darzustellende Farbe.

Will der Maler den Gesichtseindruck, den die Objekte geben, mit den Farben, die ihm zu Gebote stehen, möglichst eindringlich wiedergeben, so muss er auch die Kontraste malen, welche jene erzeugen.

Der Maler macht eine ebene, gleichmässig erleuchtete Fläche da heller, wo sie an Dunkel, da dunkler, wo sie an Hell stösst. Gleichmässig graue Flächen werden gegen Gelb abgetönt, wo hinter ihnen am Rande Blau zum Vorschein kommt, gegen Rosa, wo sie an Grün stossen, vorausgesetzt, dass kein vom Blau oder Grün reflektiertes Licht auf das Grau fallen kann. Wo einzelne Sonnenstrahlen durch das grüne Laubdach eines Waldes dringend den Boden treffen, erscheinen sie dem gegen das herrschende Grün ermüdeten Auge rosaroth gefärbt.

Die Irradiation[1] — man versteht darunter Fälle, wo im Gesichtsfeld irgend ein sehr helles Objekt

[1] Die Irradiation war schon Lionardo bekannt. (Vgl. die Ausgabe von Ludwig S. 218.) Ebenso Giorgione. Vgl. Zimmermann, a. a. O., S. 95.

steht und das Licht oder die Farbe desselben über die Nachbarschaft sich ausbreitet — gehört zu den subjektiven Erscheinungen des Auges, die der Künstler objektiv nachahmt, weil die gemalten Lichter und das gemalte Sonnenlicht nicht lichtstark genug sind, ihrerseits eine deutlich wahrnehmbare Irradiation im Auge des Beschauers hervorzubringen.

Wie weit kann also die Nachahmung der Natur gehen? Sie kann in dem Gemälde ohne Zweifel zugleich eine Veredelung des Sinnenausdruckes sein; denn das Kunstwerk kann diejenigen Lichtabstufungen und Farbentöne herstellen, wo die Modellierung der Formen am deutlichsten und daher am ausdrucksvollsten ist. Das Landschaftsgemälde kann eine Fülle lebhaft glühender Farben vorführen und durch'geschickte Kontrastierung derselben die Reizempfänglichkeit des Auges im wohlthätigen Gleichgewicht erhalten.

Es ist aber nicht genug, dass der Landschafter in seinem Bilde wahre Farbe und durch Abwechslung von Schatten, Licht und Luftton, Rundung und Abstufung schafft, er muss auch Einheit des durchgreifenden, allgemeinen Lichts oder derjenigen Beleuchtung, die er geben will, anstreben.

Mit jeder Stunde des Tages wechselt ein und dieselbe Gegend ihr Aussehen mit dem Stande des Lichts. Jeder Moment hat seinen eigenen Charakter.

Bei den «sanfteren» Naturerscheinungen kann das Gemälde wohl nahe an die Vollkommenheit des Vorbildes hinanreichen: sanftere Lufterscheinungen tiefer Dämmerung, bläuliche Rauchwolken,

lassen sich bei Anwendung der Medienfarben trefflich darstellen.[1]

Wenn der Landschafter den Himmel beobachtet, so muss er sich neben der scheinbaren Lage der Wolken die wirkliche denken, ihre perspektivische Bewegung in die wahre übersetzen.[2] Er muss nach und nach die unendliche wandelbare Gestalt und Färbung dieser Lufterscheinungen auf gewisse Hauptformen zurückführen, wie der Engländer Howard es in meteorologischer Hinsicht gethan hat. Er muss wissen, dass im Allgemeinen Cirro-Stratus Frühling und Herbst, Cumulo-Cirrus dem Sommer, helle Luft oder dicker Nimbus dem Winterhimmel am natürlichsten zu Gesicht stehen. Der die Wolkenformen genau beobachtende Landschafter, der den inneren Zusammenhang, das geheimnissvolle Ineinanderweben der Elemente darstellen will, wird weit mehr erreichen, als jener, der sich mit willkürlichem sporadischen Herumtupfen, etwa mit einem Schwamme, begnügt.

Dagegen muss der Landschafter, wenn er den hohen Glanz der Himmelserscheinungen schildern will, infolge der Unvollkommenheit des Materials gegen deren ausserordentliche Pracht weit zurückbleiben.

Das Geheimniss aber, trotzdem grosse, entzückende und schlagende Wirkungen der Natur im

---

[1] Vgl. H. Ludwig, Ueber die Grundsätze der Oelmalerei. Leipzig 1893. S. 84.

[2] Die Atmosphäre ist stets in Bewegung, in Strömung. Wir sehen aber die Züge der Dünste, Wolken etc. nicht orthographisch, sondern perspektivisch. Das Paralelle erscheint uns nach den entgegengesetzten Weltgegenden zusammenlaufend, das Horizontale vertikal.

Bilde wiederzugeben, liegt weniger an dem Bau des Bildes und in den Verhältnissen von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, weniger in den Linien und in den Formen, sondern zumeist in der Färbung und der Wirkung der Gegensätze. Steht also auch der Scala der Naturfarben vom höchsten Lichtglanze bis zur tiefsten Finsterniss eine arme Tonleiter von Pigmenten gegenüber, lässt sich mit diesen spärlichen Mitteln auch nur eine relative Natürlichkeit erlangen, so muss doch der Maler alle Naturerscheinungen in seine Farbensprache übersetzen und — damit seine höchsten Töne als Licht wirken — alle anderen im Verhältniss herabstimmen. Dies ist namentlich Jan Vermeer in seiner berühmten Ansicht von Delft im Haager Museum gelungen, in der sich eine Wahrheit der Luft- und Lichtbeobachtung und zugleich eine Kraft und ein Feuer der Farbe findet, wie in keinem zweiten Landschaftsbilde der Welt.[1]

Auch bei anderen Meistern finden wir schon besonders wichtige Principien der Uebersetzung des Lichtes. Bei Rembrandt z. B. sind die Abstufungen gegen das Dunkel hin sehr gross gemacht, so dass diese Bilder trotz ihrer Dunkelheit den Eindruck sonnigen Lichtes gewähren.

Auch solche Abweichungen von der unmittelbaren Naturwahrheit, wie sie in dieser Abstufung der Lichtstärken offen vorliegen, geben doch ganz besonders lebhafte und eindringliche Anschauungen des dargestellten Gegenstandes; denn die wirklichen Farben der Gegenstände geben zu wollen wäre unmöglich.

[1] K. Wörmanns Geschichte der Malerei III. 832.

Auch bei der Zuwendung zum Licht, zur Treue der Tageshelle, zur Individualisierung, wie sie bereits älteren Meistern eigen, deren Farbe auch vom kräftigen Glanze durchdrungen ist, entsteht zwar keine Naturwahrheit der ganzen Kunsterscheinung, aber gleichsam eine leuchtende Wahrheit zweiter Potenz.

Durch Klarheit, Verbindung, Gegensatz, Brechung und Abdämpfung seiner Farben scheint der Maler nach den Gesetzen der Linien- und Luftperspektive wohl das Höchste in dieser Richtung leisten zu können. Die absoluten Tinten werden zu Lokaltönen, die Ferne tritt zurück, der Vorgrund ist fühlbar nahe, Luft ist zwischen den Gegenständen, sie gehen auseinander, um freier durch Beleuchtung und Wiederschein einzuwirken. Und doch glaubte der moderne Kunstnaturalismus nicht daran, dass die richtigen Farbenwerthe im Vorgrund wie in der Tiefe damit beobachtet seien: das Hinsterben, Verblassen der Lokalfarben beim Sonnenscheine, das grämliche Grau beim Regen, das alle Umrisse auflöst — das waren die Töne, die man zeitweise in der Natur erkannte, bis wieder die frohe Farbigkeit in ihrem ganzen Umfange bis zu den gewagtesten Excentricitäten zur unumschränkten Herrschaft gelangte.

Die Darstellung, welche der Maler von den Lichtern und Farben seiner Objekte zu geben hat, ist treffend als eine Uebersetzung nach der Natur bezeichnet worden. Individuelle Vorliebe und Erfordernisse des Gegenstandes werden bei der malerischen Uebertragung immer auf die absolute Helligkeit der Farben wie auf die Grösse der Lichtabstufungen von Einfluss sein.

Bei den landschaftlichen Bildern, welche unter dem unmittelbarsten Einflusse der himmlischen Erscheinungen stehen, sodass diese «Uebersetzung», wie wir noch eingehender darthuen werden, niemals gegen die künstlerische Wahrheit verstossen darf, werden nun gerade an die Farbe die höchsten Anforderungen gestellt; denn die Farbengemische der Maler sehen selbst auf der Palette oft ganz anders aus, als sie nachher im Gemälde erscheinen.

Bei dieser Uebersetzung der Lichtscala der Natur in die ehemals dürftige, heute angeblich ausreichende Palette des Malers gibt es nun selbstverständlich eine Reihe von Hülfsmitteln, um den auf der Leinwand dargestellten Gegenständen den Schein einer körperlichen Form und verschiedener Entfernung zu geben: der ältere Landschafter liebte tiefstehende Sonne, weil sie ihm tiefe Schatten gibt, denn diese heben die Form der dargestellten Objekte kräftig hervor; er liebte eine nicht ganz klare Luft, denn leichte Trübung derselben macht die Ferne stark zurücktreten. Will aber der ältere Landschafter einen leuchtenden Himmel darstellen, so wird er ihn grösstentheils durch Wolken, Bäume, Felsen etc. verdecken und nur einen mässigen Raum durchblicken lassen oder er wird nur den höchsten Lichtpunkt in der hellen Scheibe andeuten und von ihr als Centralpunkt das Licht nach allen Richtungen ausgehen lassen. Tizian und Claude haben es freilich gewagt, die Sonne zu malen, aber auch nur in Duft gehüllt, welcher zugleich die ganze von ihr matt beschienene Landschaft überfliesst.

Die älteren Meister halfen sich also damit, dass sie den Himmel durch mancherlei Kunst

verdeckten, verhüllten, überdunsteten: bei den Niederländern erscheint die Beleuchtung, wie wenn sie durch einen leichten Nebel gedrungen und der höchste Grad ihrer Wirksamkeit abgedämpft worden wäre. Sie liessen den Vorgrund sich dunkel erheben, sie stellten hochstämmige, dichtwipfelige Bäume hin, liessen deren Aeste weit in den Raum hineinragen, bauten dunkle Ruinen auf.

Spätere Meister waren freilich kühner, wenn sie das Sonnenlicht schildern wollten, verzichteten darauf die Sonne in einem grauen Gewölk hinter einem Baum untergehen zu lassen — wie dies übrigens noch Th. Rousseau that — und boten unbedenklich ein wüstes Durcheinandergeschäuer von chinesischem Zinnober, venetianischem Bleiweiss, Neapelgelb, Persischroth und dergleichen Knallfarben auf.

Besonders war es Turner, dessen Streben darauf ging, die Sonne zu malen. Wir haben von ihm Jugendwerke, in denen er die Wirkung eines Lichtstrahls in einer im Halbton liegenden Landschaft malt; bald wurde die Landschaft überflüssig, und Turner malte nur noch allein das Licht. Am liebsten hätte er wohl im Bilde den Blick unmittelbar in die Sonne wiedergegeben, nur Licht ohne jede Gegenständlichkeit gemalt — wenn der Maler über Weiss hinaus zum Selbstleuchten der Farbe fortschreiten könnte und nicht dem Glanze stets den Schatten hinzuzufügen hätte.

An die volle Sonnenscheibe wagte sich unter vielen Anderen auch Andreas Achenbach — aber sein Sonnenball blieb trotz des Aufwandes aller Hilfsmittel seiner Kunst bleich und teichig gegen die Herrlichkeit der wirklichen untergehenden Sonne.

Bei Anderen, die sich an derselben Aufgabe ver

suchten, schienen nur ganze Berge von Farben in den intensivsten Tönen dem Problem, von welchem Mirza Schaffy als von einem selbstredend unmöglichen spricht, zu genügen.

Lässt sich also auch das neue goldene Vlies, die helle Sonne, in den in überpastosen Werken aufgehäuften Farbenmassen in ihrer lichten Herrlichkeit trotz des massenhaften Aufwandes drastischer materieller Mittel nicht erobern, so lässt sich doch wenigstens das Spiel des Sonnenlichtes, welches sich durch das Laubdach stiehlt und sich über Menschen ergiesst, wie schon die Alten zeigen, im Bilde festhalten.

Wenn die alten Holländer jene ausserordentliche Helligkeit und duftige Wirkung des Sonnenlichtes erzielen wollten, welche die neueren französischen Landschaftsmaler wiederzugeben sich abmühten, so trugen sie auf hellbraunem Grunde die Farbe prima, zum Theil nur skizzierend auf.

Die älteren Meister konnten auch wohl schon den Pinsel in Königsblau etc. tauchen, um den Azur des Himmels in seiner ganzen Energie zu geben, die modernen aber lernten unter der Einwirkung des blauen Himmels zu malen, den Effekt des strahlenden Lichtes zu erreichen, indem sie die Farben in unendlich kleinen Partien vollkommen rein nebeneinander auf die Leinwand setzten und es der Netzhaut des Auges überliessen, für den Beschauer die Mischung zu vollziehen. Sie erhielten dadurch eine Art spontaner Bewegung, ein intensiveres Vibrieren des Farbstoffes und sie lernten jetzt gleichsam den Pinsel in Licht und Luft zu tauchen.[1]

[1] M. Liebermann hat sich über die Freilichtmalerei

Manet aber war es, der sich als Problem «die Sonne, die Gluth der Tagesbeleuchtung, das Zittern der Luft über sonnendurchglühtem Boden» erkor, bis er mit einem Worte das feine Fluidum der Atmosphäre «entdeckte». Richard Muther hat Manets entscheidende That in seiner «Geschichte der Malerei»[1] mit intimer Anschaulichkeit geschildert. «Eines Tages setzte er sich ins volle Sonnenlicht, stellte seine Modelle zwischen die Blumen des Rasens und fing an zu malen... Jede Blume steht frisch und grell auf der duftigen Wiese. Das Grün der Rasenflächen leuchtet, alle Dinge sind in weicher, heller Atmosphäre gebadet; auf den gelben Kiesweg werfen die Blätter der Bäume ihre blauen Schatten.»

Mit der «Entdeckung der Tonwerthe», der Hauptterrungenschaft des 19. Jahrhunderts, wie Muther meint, war die Unterordnung der Figurenmalerei unter die Landschaftsmalerei besiegelt. Das sogenannte plein-air ergoss sich über Mensch und Landschaft, in eine nebelhafte Grau-Weisswirkung hüllte sich die Natur, die uns die Maler vor Augen führten.

In einer Kritik des Pleinairismus schreibt der Wiener Maler Jakob Emil Schindler: «Der Begriff «Luminist» (man nennt an erster Stelle Rembrandt so) hat mit dem des modernen Sonnenmalers nichts gemein. Es liegt hier einer der hauptsächlichsten Unterschiede zwischen der mo-

---

W. v. Seidlitz gegenüber geäussert: «...Man muss Licht malen, Alles muss hell und licht erscheinen; weder absolutes Schwarz noch absolutes Weiss darf es geben.»

[1] II. Bd. S. 622.

dernen und alten Kunst. ' Die grossen niederländischen Meister des Lichts schufen sich diesen Begriff ganz selbständig und machten eine Wissenschaft daraus, die ihre unumstössliche Syntax hatte, oder wenn man will, eine Kunst, die so wie die Musik einen Generalbass und einen Contrapunkt und ihre selbstbegründete musikalische Grundlage, die aber mit den natürlichen Erscheinungsregeln wenig oder nichts zu thun hatte. Lediglich den Begriff «Licht» entnahm sie der Natur, alles Andere schufen sie neu.» Das grosse Ziel des modernen Künstlers, welches in dem Nachfühlen, Nachbilden des strahlenden Sonnenlichtes bestehen soll, ist in diesen Worten klar ausgedrückt. Wir aber fragen trotzdem: spielt der bleiweisse Schleier der, wenn die Sonnenwärme über der Erde brütet, über die Landschaft gebreitet erscheint, in der Natur wirklich eine so grosse Rolle, dass ihm Farben, geschlossenes Licht und begrenzte Umrisse geopfert werden mussten? Die Hellmaler haben wohl versucht, diesen «alle Töne wunderbar mildernden, verfeinernden Sonnennebel» als den «eigentlichen Maler in der Natur», zu bezeichnen und als blauen Lichtton im Bilde wiederzugeben, der Kontur und Zeichnung verwischt.

Man erwies aber doch diesen Versuchen zu viel Ehre, als man sie auf der einen Seite wie die Verkündigung eines neuen erlösenden Evangeliums begeistert aufnahm und auf der andern mit Leidenschaft bekämpfte. Das Einzige, worin die Entdeckung des Lichtes unter freiem Himmel der Landschaftsmalerei eine Förderung brachte, ist das von ihr veranlasste intensivere Studium der Luftperspektive und der Lichtwirkung an den Gegenständen

im Freien. Das aber, was uns an den Freilichtaufnahmen unbefriedigt lässt, das Flimmern der Luft und das Giftgrün der Pflanzen, erklärt sich daraus, dass das Auge des Malers, der unter freiem Himmel malt, gegen den Farbstoff allmählich abgestumpft wird.

Was übrigens einmal in unseren Tagen unter der Bezeichnung «plein-air» in den Himmel gehoben oder auch verdammt wurde, kann auf ein stattliches Alter bereits zurückblicken. Bei manchen frühen Italienern, wie bei Botticelli, Filippo Lippi ist die Plain-air-Malerei, d. h. die Entstehung einzelner lichter Bilder unter freiem Himmel nicht unwahrscheinlich, und schon von Gentile Bellini wissen wir, dass er das Helldunkel als Mittel zur körperhaften Herausarbeitung der Gestalten in der Weise zur Anwendung brachte, wie der Künstler in der Sonne unter freiem Himmel, nicht wie der in der Dämmerung der Werkstatt Beobachtende. Auch bei Piero dei Franceschi ist das Element der Farbe in den Dienst einer beinahe täuschenden Veranschaulichung der körperlichen Erscheinung gestellt. Bei ihm spielt der weissgraue Schleier der Luft bereits eine grosse Rolle: Piero verfolgt in der That mit Bewusstsein die Wirkungen unserer heutigen Hellmaler; seine Figuren stehen in der Luft, als sähen wir sie mit unseren Augen vor uns in der wirklichen Atmosphäre.

Jules Breton entreisst übrigens in seinem Buche: «La vie d'un artiste» jenen Pariser Maler deutscher Abstammung, der zuerst von «plein-air» sprach, namens Ernst Glück, der Vergessenheit. Er hatte — wie Viele vor ihm — die Wahrnehmung gemacht, dass auf der Strasse die Gegenstände in

einer breiten, einfachen Weise mit Lichtton überzogen sind und dabei beobachtet, wie sehr diese Beleuchtung das «Spiel der Werthe» begünstigt, die durch keinerlei Zufälligkeiten zerstört werden und wieviel Stil und Reiz diese Einheit dem Charakter der Gegenstände verleiht.

Durch die alten Landschaften — sei es nun auf Rechnung des Nachdunkelns oder des einmal angenommenen Stils — war man allerdings gewöhnt, alle Schatten stark ins Dunkle gezogen zu sehen und vielleicht sogar versucht zu glauben, dass nur auf diesem Wege die nöthige Wirkung des Lichtes zu erreichen sei. So sei darauf hingewiesen, dass Wolgemut in seinen Zwickauer Bildern z. B. die Landschaft in dunkle, braune Farbe getaucht zu haben scheint; sie wirkt wie eine zur Nachtzeit oder zu später Dämmerstunde gesehene, die nur vom Mondlicht wenig erhellt ist. Auf der Verkündigung tritt einzig der Fluss hell schimmernd aus brauner und dunkelgrüner Umgebung hervor.[1]

Auch spätere Landschafter begnügten sich mit einer gleichsam durchgängigen Farblosigkeit; man verlangt von ihnen auch nicht die Frische und den Glanz der Farben, den die Natur besonders im Frühling und in den südlichen Gegenden gewährt. Man ist bei ihnen zufrieden mit einer allgemeinen Harmonie der einzelnen Tinten, die aber freilich oft so weit ins Dunkle und Braune gestimmt ist, dass man annehmen möchte, die Natur erscheine durch ein schwarzes oder braunes Glas.

Im Anfange unseres Jahrhunderts beginnen die

[1] H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, S. 130.

Versuche, den Tag mit seiner vollen Lichtwirkung darzustellen, Halbdunkel und Dunkel zu verscheuchen und der Herrschaft der «braunen Sauce» ein Ende zu bereiten. An den Namen Constable knüpft sich der Ruhm, der erste sich seiner Absicht klar bewusste Hellmaler gewesen zu sein. Er verlieh dem bisher oft trüben und leblosen Himmel Leuchtkraft. Auch von William Linton wird bezeugt, dass er, als er im Sonnenschein am Meere stand, den Weisston «vom Horizont bis an unsere Füsse, zusammenklingend mit einem zarten Blau» erkannte; in einem Aufsatze Nomenclature of Pictorial Art hat er auch 1843 das Evangelium der Hellmalerei in Worte gefasst, aber er hat es nicht vermocht, den von ihm verkündeten Weisston in der Luft überzeugend darzustellen.

Man beobachtete also schon vor Manet, dass die Farben der Schatten an hellen sonnigen Tagen nicht sowohl eine Verdunkelung der eigenthümlichen Farbe eines jeden Gegenstandes sind als in einen ganz anderen kontrastierenden Ton übergehen, welcher jedoch immer der eigenthümlichen Farbe eines jeden Gegenstandes genau entspricht. Sie sind nur so dunkel, dass fast alle Details in denselben mit ihren Formen und Farben erkennbar bleiben und haben ihre eigene Beleuchtung vom blauen Himmel oder dem Widerschein der Wolken: also das eigentliche Tageslicht im Gegensatz zu dem Sonnenschein. Man beobachtete ferner, dass die Schatten in der Regel desto bläulicher und ins Violette gehend sind, je goldener die von der Sonne beleuchteten Flächen erscheinen.

Längst vor Manet war also den Malern das «plein. air» bekannt, aber diese Art der Uebersetzung der

Natur wurde zuerst durch ihn zu einer Sonderrichtung ausgebildet und entwickelt.

War aber das sogen. plein-air z. B. für Meckel entschieden eine Sackgasse, so ist es nun das Verdienst Max Liebermanns in einer bestimmten Richtung diese Auffassungsweise der Natur weiter ausgebildet zu haben «durch das in unausgesetzter Arbeit errungene Eindringen in die Natur vermittels des individuellen Sehvermögens.»[1]

Um den Duft des Sonnenscheins auf den Gegenständen, besonders aber um dieselben herum zu malen, taucht Liebermann zuerst seinen Pinsel in das reine Weiss und dann erst in die ganz ungebrochene Lokalfarbe, die er unmittellbar auf der Leinwand theils sich dem Weiss vermischen, theils sich mehr oder weniger deckend darüber lagern lässt.[2]

Auch diese Technik erfordert schon «die richtige Entfernung» bei der Betrachtung des Bildes, im übrigen gewähren aber die modernen Landschaftsbilder oft lehrreiche Aufschlüsse, wenn man den Bildern ganz nahe tritt, um sie auf die angewandten Mittel und ihre Behandlung zu studieren. Wie kühn stehen diese tiefen und doch nicht schwarzen Schatten, wie leicht und spielend sind alle Pinselstriche hingeworfen! Oft ist es schwer, sie für etwas anderes als ein Werk des Zufalls, ein chaotisches Farbengekleckse zu halten, aber nur zwei Schritte rückwärts und alles löst und rundet sich, und man findet Alles darstellungsvoll und

[1] v. Seidlitz, a. a. O.

[2] Offenbar eigene Mittheilungen Liebermanns an v. Seidlitz.

überzeugt sich manchmal, doch nicht immer, zugleich, wie sehr es berechnet ist, wie von Blatt zu Blatt eine feine Abtönung bemerkbar wird.

Wenn wir nach der Technik des Impressionisten fragen, erhalten wir etwa folgende Schilderung seiner Manier: Er wirft, um das im Augenblicke Empfundene aufs Schnellste und Peinlichste wiedergeben zu können, mit seinem Spachtel dicke Farbenkleckse auf, hier blau, dort grün, gelb und grau. Und wenn er genug aufgekleckst hat, nimmt er eine Bürste und treibt sie auseinander. Das Chaos nimmt nun immer mehr Gestalt an, dann thut er noch einige nachhelfende Pinselstriche, und die Poschade mit ihren Bergen, Wolken, Felsen und Bäumen gewinnt einiges Ansehen, bald sogar den gewünschten Effekt.

Contraste, sowohl von Licht und Schatten, als auch der Farben und der Töne untereinander müssen helfen, diesen Effekt hervorzuzaubern. Die Technik will durchaus jeden Gedanken mühesamer Arbeit von sich ablehnen, um desto geistreicher zu erscheinen; in der That aber merkt man bei den französischen Impressionisten, die die Farbe in einzelne Flecke auflösen oder sie irisierend behandeln oder punktieren oder endlich kleine Striche hinsetzen, dass dieses Verfahren das Resultat einer oder mehrerer Theorien ist, dass wissenschaftliche Lehren, Ergebnisse geduldiger und mühsamer Untersuchungen in die Praxis übertragen werden sollen. Es war diese geistreiche Manier dem geistlosen Fleiss gefolgt, der auf die getreueste Nachahmung mikroskopischer Einzelheiten ausging.

Es ist bekannt, dass Gerard Dow drei Tage an einem Besenstiel malte. Und diese Art, ins Detail

zu gehen, hatte auch zeitweise in der Landschaftsmalerei Nachahmung gefunden, als sich die Künstler mehr um die Runzeligkeit eines Felsens, um das Impasto eines Baumstammes oder Laubbüschels als um die landschaftliche Physiognomie bekümmerten, als ihre Höhenzüge, Thäler und Seen, ihre Wälder, Felder und Ebenen nicht mehr waren als sorgfältige Porträts der landschaftlichen Natur. Wenn nun jedes Beiwerk eines landschaftlichen Gemäldes von gleicher Vollendung zeugt, wenn man den Vordergrund wie die Ferne durch das Vergrösserungsglas betrachten kann — dann darf man annehmen, dass man es mit einem Landschafter zu thun hat, der die Gepflogenheiten von Mieris Schule auf Wälder und Kanäle anwendet. Das Streben, die Natur in Toilette, gekämmt, geschabt und rein gewaschen zu zeigen, ist jedenfalls nicht in freier Betrachtung der Natur, nicht unter der Sonne Strahlen, nicht bei einem meilenweiten Horizonte gereift. In solchen kalten und nüchternen Produkten zeigt sich auch meist sehr deutlich, wie tief die landschaftliche Technik damals im Argen lag. Und dass gewisse Probleme ohne eine solche gar nicht gelöst werden können, muss selbst dem Laien einleuchten.

In der modernen Technik verflüchtigten sich freilich zeitweise die Formen nun völlig unter einer nebelhaften Weisswirkung — alles strebte darauf hin, «eine wahrhaft moderne Heiterkeit des Tons» [1] zu erreichen. Dem Beschauer aber, der vor der Verschwommenheit eines solchen Bildes erst rathlos steht, winken, wie angedeutet,

[1] W. v. Seidlitz, a. a. O. S. 64.

manchmal freudige Ueberraschungen, wenn er so vernünftig ist, einige Meter zurückzutreten: dann übt das Werk nämlich «die Wirkung des bewegten Lebens wie der vom Sonnenlicht durchflutheten Natur aus.»

Es ist das die Art der Impressionisten, deren Streben lediglich darauf gerichtet ist, den momentanen farbigen Eindruck der Naturerscheinung festzuhalten, die flüchtigen Licht- und Farbenreize auf die Leinwand zu bannen. Und es ist wohl gestattet, hier nochmals an den ersten Impressionisten, an Tizian zu erinnern, der dem Aurelio Luini eine Landschaft zeigte, die diesem zuerst als Sudelei erschien. Als er sie aber aus einer gewissen Entfernung betrachtete, war es ihm, als ergiesse sich plötzlich das Sonnenlicht darüber. Die Arbeiten der Neuimpressionisten bestehen, wie gesagt, häufig nur aus flammenden, leuchtenden, glühenden Flecken. «In der Nähe ein Gewimmel von Klecksen, in richtigem Abstand wilde Seestudien in den glänzenden Farben des Mittags».[1]

Im Wesentlichen sind es moderne technische Wandlungen, die sich an den Impressionismus knüpfen, aber auch der Stammbaum der Impressionistenmanier lässt sich, abgesehen von Tizian, weit zurückverfolgen: betrachtet man z. B. die Kühnheit, mit welcher Dürer auf seinen Skizzen die Farben nebeneinander stellt, so wird man in ihm den Meister erkennen, der mit vollem Bewusstsein zuerst rein koloristisch landschaftliche Eindrücke fixierte. Dürer beschränkte, wie schon betont wurde, solche technische Experimente auf

---

[1] R. Muther, a. a. O. Bd. III. S. 43.

die Skizze — anders schon der Engländer Turner, der als treibende Kraft in der grossen Umwälzung, die sich im schönheitlichen Schaffen zu Anfang dieses Jahrhunderts vollzogen, gepriesen wird. Turner nahm eine Leinwand, machte hier einen gelben, dort einen blauen, dort einen rothen Farbenklecks, vertrieb diese Kleckse in beliebiger Ausdehnung, warf eine gewisse Zahl senk- und wagerechter, gerader und krummer Linien hinein, aus denen eine thätige Phantasie nach Belieben Gebäude, Menschen, Bäume, Wolken, Engel und Teufel und alles Andere konstruieren kann und gab dann dem Kinde einen Namen.

Das war, wie gesagt, der Ahnherr der Neu-Impressionisten, für welche ästhetische Regeln ein lächerlicher Plunder sind, für welche das «Schmieren» der höchste Ehrgeiz ist, weil, wie sie behaupten, die Sonne auch schmiert. Sie sehen grünen Himmel, violette Bäume, schwarze Sterne, gelbe Leute. Sie stützten sich auf die bereits angedeutete Theorie von der Zerlegung der Töne, «das heisst, sie lösen alle zusammengesetzten Farben in ihre Urfarben auf, setzen diese direkt auf die Leinwand und überlassen es dem Auge des Beschauers, die Mischung selbst vorzunehmen.»[1] Ein erfahrener Maler wird nun ebenso gut auf der Netzhaut wie auf der Palette zu mischen verstehen. Wenn aber die Modernen mehr auf der Netzhaut als auf der Palette mischen und das Publikum durch das veränderte Aussehen in Erstaunen setzen, welches ihre auf den Abstand berechneten Bilder

[1] Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. III. Bd. S. 42 ff.

in der Nähe annehmen, so sind dies eben «Kunstgriffe». Und der spottsüchtige Pariser behauptete, der Impressionist lade eine lange Entenflinte bis oben auf mit sämmtlichen Farben seines Malkastens, worauf er die ganze Ladung «à bout portant» auf eine leere Leinwand abfeure und zum allgemeineren Verständniss höchstens noch etwas durchbürste. Auch das heisst man Mischen auf der Netzhaut.

Um aber gerecht zu sein, sei nicht verschwiegen, dass trotz des effektsüchtigen Colorits von einzelnen Impressionisten nicht ohne Geschick wenigstens die Stimmung gewisser Tages- und Jahreszeiten, namentlich das vibrierende Lichtleben, wiederzugeben versucht wurde.

Manet, der Vater des Impressionismus, erschien wie ein Protest gegen die alte Schule, mit ihren Compositionen und ihren «schwarzen Malereien». Der graue Fleck, der uns noch eingehender beschäftigen wird, die bleiche Atmosphäre, wurde nun charakteristisch für die neue Richtung der Franzosen.

Die formenbildende Phantasie war überflüssig geworden; die Linien wurden vom Colorit ertränkt, die Konturen vernebelt. Kühne Hintansetzung von Allem, was man Zeichnung, Licht- und Luftperspektive nennt, wurde nothwendige Voraussetzung für die Anschauungsweise der Impressionisten!

Selbst Zola empfand gegenüber solchen Leistungen einiges Bangen für die unter seiner Protektion aufgewachsenen Schule, die wie er Phantasie und Erfindungsgabe principiell verwirft. Eine Sicherung des Fortschrittes der Impressionisten

glaubte Zola nämlich lediglich im Zurückgehen auf Courbet erblicken zu dürfen! Und von dem Führer der deutschen Naturalisten, von Max Liebermann, dürfen wir, wenn er seine Farbenprobleme glücklich gelöst haben wird, eine grössere Beachtung der Form wohl erwarten.

Die malerische Ausdrucksform Liebermanns und gleichgesinnter Künstler lässt sich aber völlig begreifen und zwar hauptsächlich angesichts der Leistungen des modernen photographischen Apparates, der den Landschafter bekanntlich der Mühe des Componierens überheben soll. Hinsichtlich der Wahl der Motive und der Feinheit stimmungsvoller Abtönung können die mit dem Apparate aufgenommenen Landschaften einen wirklichen künstlerischen Genuss bereiten. Wir finden häufig eine «malerische Wiedergabe der Natur, die nicht in ihrer individuellen Wahl und Auffassung des Gegenstandes besteht, sondern in der Wiedergabe mit der Unbestimmtheit des menschlichen Auges, mit der Luftperspektive, mit dem Verschwimmen und Verschwinden in dämmernder Ferne, mit dem Eindrucke oder mit den Stimmungen, welche sich ballende oder fliegende Wolken, Licht- und Schattenmassen, Sonnenlicht und Mondbeleuchtung, Morgen, Abend, Nebel oder heller Himmel in uns entstehen lassen.»[1]

Wenn aber das höchste Ziel der modernen Landschaft darin besteht, nicht nach Schönheit der Formen, nicht nach dichterischer Idee, sondern nur nach der Wahrheit, nach der getreusten Wiedergabe der Natur zu suchen — dann wäre es

[1] Amateurkunst. Wien 1891.

ohne Zweifel das Rathsamste, den photographischen Apparat im ausgedehntesten Maasse walten und Pinsel und Palette ruhen zu lassen.

Es soll damit aber nicht im Entferntesten bezweifelt werden, dass nicht nur der Gegenstand allein, sondern auch die Auffassung der landschaftlichen Situation die Schönheit des Bildes ausmacht. Es ist auch unzweifelhaft richtig, dass es die Sonne nicht allein ist, welche die photographische Arbeit verrichtet, sondern dass sich auch in der Wahl der Beleuchtung, des Standpunktes, der Tagesstunde, in der künstlerischen Abblendung des Lichtes und der dadurch bewirkten Vertheilung des Schattens und vor allem in der feinsinnigen Retouche das Verständniss für künstlerische Wirkung bewähren kann. Es ist ja bekannt, dass viele der am meisten bewunderten Landschaften Wereschagins nichts sind als übermalte Photographien. Weil es aber dem photographischen Apparate trotzdem niemals möglich werden wird, die Natur in ihrer unendlichen Stufenleiter von zarten Tönen zu belauschen, den Feinheiten des Lufttons gerecht zu werden, das, was in der Landschaft am stärksten und nachhaltigsten auf den Nerv unseres Auges wirkt: Licht und Farbe in ihren Nüancen, ihren Uebergängen wiederzugeben, so wird der nüchterne Realismus gerade durch Licht und Farbe verklärt, wie wir dies schon ähnlich in den Landschaften der genialsten Naturschilderer, bei Tizian und Rembrandt, fanden.

Ich betrachtete deshalb auch die Richtung der Pleinair-Maler wie der Impressionisten nur als eine Aeusserung des Bestrebens, durch Tonwerthe zu idealisieren. Die Neigung, schwierige erst jetzt

beobachtete Lichtprobleme und Stimmungen mit dem Pinsel zu lösen, erscheint angesichts der Leistungen einer hochentwickelten photographischen Technik, welche die Verhältnisse von Licht und Schatten und die Formenverhältnisse richtig zeigt, ganz natürlich und begreiflich.

Die Bemühungen der Hellmalerei und des in ihrem Gefolge auftretenden Impressionismus waren keineswegs müssig, sondern nur einseitig; denn die Landschafter dieser Richtung beobachteten unzweifelhaft richtig, dass an einem schönen Sommermorgen oder Mittag die Sonne die Flächen und Körper mit Weiss umhüllt, dass im Tagesglanze ein Silberweiss die Welt erfüllt. Diese Beobachtung artete aber freilich bald in einen Manierismus aus und führte namentlich zu den grössten Ungerechtigkeiten gegen Kontur und Zeichnung.

Wohl ist die mit dem sog. plein-air erreichte Tonwirkung im Stande, eine Stimmung der Natur anzudeuten, ähnlich wie auch durch die richtige Benützung des Lichtes nach den Regeln der Kunst und der Aesthetik die Photographie dazu im Stande ist, aber volle Wahrheit kann doch nur die Farbe geben, weil sie die ganze Naturstimmung in sich durch Complement-Wirkung begreift.

Die Farbe ist der priore Eindruck, den unsere Retina von der Natur empfängt; denn vor aller Anschauung der Form und des Raumes nimmt die Empfindung der Farbe unser Auge wahr. Weil es aber absolut unmöglich ist, alle Wellenlängen mischfarbiger Reflexe — und wir sehen in der Natur nur höchst selten reine Farbe, sondern fast nur Mischfarben — mit empfindlichen Stoffen so

in Uebereinstimmung und zur chemischen Thätigkeit zu bringen, dass die Farbengemenge, welche wir in der Natur beobachten können, in der Photographie ebenso wiedergegeben werden könnten, wie wir sie mit unseren Augen sehen, so wird schon aus diesem Grunde die Photographie, selbst wenn sie auch noch die Mittel finden wird, reine Farben fest und dauernd zu fixieren, das Gemälde niemals ersetzen können.

Nur die Netzhaut unseres Auges antwortet auf die Einwirkung der Strahlen verschiedener Brechbarkeit mit einem farbigen Bilde. Sollte aber wirklich einmal eine Mischung lichtempfindlicher chemischer Stoffe von ähnlicher Art gefunden werden, so müssten diese so geartet sein, dass sie durch die von einem farbigen Gegenstande kommende Betrachtung in ihren sog. Molecülen oder kleinsten Theilchen in dieselbe Momenterzitterung versetzt würden, wie die Netzhautstäbchen im menschlichen Auge.[1]

Freilich, dieselben Farbenerscheinungen in der Natur spiegeln sich auch auf der Netzhaut eines Jeden, der bei ihrer Betrachtung verweilt, nicht in der gleichen Weise. Wie wesentlich bei der Beobachtung der Natur nicht blos der ideale Zweck, sondern auch die praktische Modalität der Uebung in die Wagschale fällt, ersehen wir deutlich an der eigenartigen Entwicklung der grossen Künstler. Man sollte meinen, dass ein Michelangelo und ein Rubens verschieden konstruierte Augen gehabt oder doch auf verschieden beleuchteten Gestirnen gewohnt haben.

---

[1] S. Th. Stein in der Photogr. Correspondenz 1877. S. 246.

Und man muss bedenken, dass nicht nur das Sehvermögen des schaffenden Künstlers, der die farbigen Offenbarungen der Natur in sich aufnimmt, sondern auch das Sehvermögen des Beschauers bei der Beurtheilung namentlich von Beleuchtungen in Landschaftsbildern eine grosse Rolle spielt.

Und in der That, beim ersten Anblick eines Bildes fühlen wir uns häufig betroffen: die Auffassung der Natur dünkt uns unwahr, unvollkommen, willkürlich. Erst das längere Hineinsehen lehrt uns verstehen, dass der Künstler so und nicht anders sehen und schildern konnte.

Andererseits frappiert den Beschauer auch jedes Losreissen von der Regel — der Landschafter muss erst malerisch empfinden lehren. Weil Constable z. B. kühle Morgen wählte, um an Stelle des Goldtons der Akademien eine Silberfarbe zu setzen, musste er lange Zeit Spott und Hohn über sich ergehen lassen.

Wir werden bei vielen Meistern aber finden, dass sie das Duftige des italienischen Horizonts z. B. mehr oder minder in röthliche oder gelbliche Töne übersetzen. Die grosse Schönheit Italiens — aber auch die grosse Schwierigkeit für die künstlerische Auffassung liegt z. B. darin, dass bei aller Farbenpracht dennoch das Ganze nichts weniger als bunt ist, sondern vielmehr einfache, grosse Massen darbietet.

Anders in Deutschland. Hier gehört ein gewisses Contrastieren der Farben — besonders des Grüns in seinen unzähligen Schattierungen von Schwarz bis zu Gelbgrün — so recht eigentlich zum Charakter der Landschaft.

Darum soll der Landschafter die ganzen Farben in Töne brechen und bei diesen womöglich nicht die geringste Fläche monoton lassen; denn es gibt keinen reinen stehenden musikalischen Ton, sondern nur einen ewigen Uebergang, eine Verschmelzung der Töne ineinander.

Wir dürfen also niemals ausser Acht lassen, dass, wie gesagt, die Natur auch in ihrer Einfärbigkeit darum nicht eintönig ist. Was wir z. B. aus Gewohnheit Grün nennen, ist als Lokalfarbe selten das Pigment-Grün; wir sollten es öfters schwärzlich, dunkelbraun, bronzefarbig oder auch blaulicht, ja selbst grau und weiss nennen. Und selbst das wirklich erscheinende Grün einer Bäume- oder Gebüschmasse, eines Waldes, hat in seinem unendlichen und unnachahmlichen Getheil eine überschwängliche Abwechslung von Tönen, Helldunkel-Partien, dass es unseren Blick unaufhörlich beschäftigt, da und dorthin lenkt. Der Maler kann nur durch einen Wechsel feingefühlter Contraste die Abstufungen von Grün im Helldunkel, in den Lokaltönen und Zweigformen wiedergeben.

Eine Klippe für den Landschaftsmaler bot übrigens früher die Wahl der Sommerzeit, z. B. des Monats Juni. Zu dieser Jahreszeit ist in der Natur alles grün, selbst die Reflexe und Schatten, welche mehr oder minder den allgemeinen Farbenton der Natur theilen.

Und es ist charakteristisch, dass die älteren Meister dieses eigentliche Grün gerne vermieden. Ein einziges Bild, wohl von Hans Dürer, in der Gemäldegalerie zu Pommersfelden bei Bamberg

zeigt das Grün in der Vegetation auffallend hell und leuchtend.[1]

Bei Rubens und Elsheimer ist Roth die herrschende Lokalfarbe, nach welcher die übrigen gestimmt sind. Durch dieses Roth werden die Meister in den Stand gesetzt, das Grün in der Landschaft so ausserordentlich tief zu stimmen und doch zugleich völlig klar und leuchtend erscheinen zu lassen.[2] Auf ihren Bildern ist nichts, was an das wirkliche Grün von Laub, Gras und Kraut erinnert, ja ein einziger frischer Zweig daneben gehalten, würde alle ihre malerische Wirkung zerstören.

Während die altflandrischen Meister überhaupt noch nicht durch sommerliche oder herbstliche Laubfärbung die Landschaft zu charakterisieren vermochten — eine gleichmässige Frühlingsstimmung herrscht in allen Landschaften und zwar aus keinem anderen Grunde als dem, weil diese Farbenscala mit der eintönigen scharfen Beleuchtung den Meistern geläufig war[3] — kennt die italienische Landschaftsmalerei nur den bräunlichen Ton des Herbstes, der übrigens fast der gesamten Kunst Jahrhunderte lang verblieb, — Velasquez wusste freilich schon, dass es den «braunen» Baum in der Natur nicht gibt, aber noch Gainsborough hielt die braunen Töne für unvermeidlich — bis im fernen Norden und erst in unserem Jahrhundert das Auge eines englischen Malers, ich meine den schon erwähnten John

---

[1] Vgl. Frimmel, Kleine Galeriestudien, Bamberg 1891. S. 61.

[2] Vgl. W. Bode, a. a. O. S. 368

[3] Kämmerer, a. a. O. S. 62.

Constable, nicht ohne Widerspruch der Zeitgenossen entdeckte, dass auch das frische Grün der neuverjüngten Natur nicht ohne Reiz sei. Er wollte «Gottes Tageslicht malen, so wie es alle Menschenkinder erfreut, mit Ausnahme der Liebhaber von schmutziger Leinwand, von verdorbenen Bildern, die Tausende kosten, von Wagenschmiere, Theer und Kerzenruss.» Constable malte seine frühlingsgrünen Wiesen mit feinem Gefühl, wie später es Hans Thoma versuchte.

Wenn aber das starke leuchtende Grün einer Landschaft — einer Wiese — die dem Auge in der Natur so wohl thut,[1] in der Nachbildung zumeist ebenso wenig gut gefällt, wie das leuchtende Blau des Himmels, so lässt sich das nicht ohne weiteres damit erklären, dass beides wider eine feststehende ästhetische «Schönheitsregel» verstösst. Das «Spinatgrün» mag ja von einer unzweifelhaften Naturwahrheit sein, aber, wenn es auf einer Fläche allzuleuchtend auftritt, beleidigt es eben unser Auge, und die älteren Landschafter wussten, wie sie das Grün unterordnen müssen und wie jedes unvermischte grüne Pigment grell und störend hervortritt. Mag man Hans Thoma immerhin nachrühmen, dass er uns gewisse starke Farbenerscheinungen in der Landschaft erst sehen gelehrt hat, mag man verkünden, dass er mit seinen leuchtend grünen Wiesen, diesen unerhört kühnen Farbengebilden, eine wahre Entdeckerthat auf dem

---

1 Schon Plinius sagt, dass der Anblick der grünen Farbe am erquicklichsten sei. Mit Wohlgefallen ruhen unsere Blicke auf grünen Fluren, und wir ziehen den Smaragd seiner grünen Farbe wegen allen Steinen vor. (Hist. Nat. XXXVII. 5.)

Gebiete der Landschaftsmalerei vollbracht hat: die Leinwandfläche, auf welcher eine grüne Wiese dargestellt ist, wird unser Auge schwerlich die Farbenkraft ebenso geniessen lehren, wie es die einen kleinen Ausschnitt aus der grossen Natur bietende sonnendurchglänzte Wiese zu thun vermag. Die Begeisterung für Thoma geht doch wohl zu weit, wenn man den Grund des ästhetischen Widerstrebens gegen seine stark leuchtenden Wiesenflächen nur in der «Unfreudigkeit und Ungeübtheit unseres Gesichtssinnes» erblicken möchte.

Aehnlich verhält es sich ja auch mit der Thatsache, dass während uns die blüthenweisse Frühlingsnatur wahrhaft entzückt, dies nicht gleichermassen im Gemälde der Fall sein kann und zwar deshalb nicht, weil Blüthenbäume keine grossen Massen haben, weil bei der Darstellung des Blüthenschnees das Farbenspiel einem monotonen Weiss weichen muss und Weiss überhaupt selten malerisch ist, weil die Leinwand nicht Himmelslicht und Maienduft durchdringen kann.

Freilich — die moderne Kunst will uns ja starke Farbenerscheinungen in der Natur sehen lehren. Aber wir wollen uns des Angebots dieser Führerschaft so lange entschlagen, bis wir selbst die Farbeneindrücke der Natur richtig wahrnehmen können.

Allein in dem Blick auf die Natur sollte der Massstab für die Beurtheilung der verschiedenen Richtungen der Landschaftsmalerei liegen. Die Wirkunger des Lichtes und der Farben erscheinen hier in der unendlichsten Mannigfaltigkeit, aber nie willkürlich, sondern stets als nothwendig, auf physischen Gründen beruhend.

Das Auge muss soweit in seiner Ausbildung

gelangen, dass es jede Scene der Natur sieht, als sei sie schon auf die Tafel gemalt; es muss im Moment der Anschauung sich der Abstufung der Farben, Töne und Schatten bewusst sein.

Ein solches Auge allein kann beurtheilen, wo der Künstler übertrieben oder wo er zurückgeblieben.

Es fördert das Verständniss des Laien für das Wesen der Landschaftsmalerei ungemein, wenn er sich bemüht, die Farbenscala einer Landschaft so in sich aufzunehmen, als wollte er sie im Bilde wiedergeben.

Wer hat nicht das eigenartige, erste weissliche Morgendämmern bemerkt, welches die Italiener bezeichnend für ihren reineren Himmel die Alba nennen, während wir, an grauere Tage gewöhnt, bezeichnend nur vom Grauen des Morgens reden, wen haben nicht die folgenden röthlichen Farbentöne entzückt und wem hat nicht das glänzende Goldorange der höheren Morgenröthe den Ausdruck höchster Pracht geboten, bis endlich von dem reinen Leuchten der aufsteigenden Sonne das Auge sich geblendet wenden musste.

Wer hat ferner nicht beobachtet, dass die Dunsthohlkugel der Atmosphäre, welche als ein in gewissem Grade immer Trübes gesehen wird, vom Sonnenlicht erleuchtet vor der Dunkelheit des unendlichen Weltraums, und nach dem Grade, dass das Trübe der Atmosphäre so oder anders gestimmt ist, die Entstehung des Grünblaus des Himmels bewirkt, wie wir es an heiteren Wintertagen sehen oder das reine Ultramarinblau des italienischen Himmels oder das Violettblau, wie wir es auch häufig in den Aequatorialgegenden Amerikas finden.

An vielen Punkten in der Nähe Roms lässt sich, wenn günstige Beleuchtung über die Berge und über die Landschaft sich breitet, die prachtvolle Klarheit und Tiefe in der Farbe so recht bewundern. Und mancher Maler dürfte bei solchem Anblicke geseufzt haben: «Solche Farbe nur einmal in einem Bilde erreicht, wie würde das glücklich machen!»

Bei der sog. Villa des Cicero sah ich einmal eine solche zaubervolle Beleuchtung. Im Hintergrunde leuchtete prächtiger blauer Aether, in dem weisse Wolken mit grauvioletten, farbigen Schatten zogen; feinblau, aber gesättigt, strahlten die fernsten Berge, die mittleren mit röthlichen Tönen; der bewaldete Berg, ein Cavoausläufer, lag tief schattig, ins Violette gehend, aber mit dem Schimmer der Lokalfarbe des Waldes. Der Mittelgrund, ein Wiesenabhang von vornehmster Linie, mit gelbrothen Tufffelsen, war sammtartig-grün, aber nicht kalt, sondern ungemein gesättigt und fest in der Farbe. Vorne Gras und Terrain in warmfeinen Tönen, grünlich und gelblichbraun, dann hellleuchtende Felsen und Unterbautrümmer, die das Aussehen von Felsen hatten. Die Linien waren alle langgezogen, gedehnt, voll Noblesse. Die Farben voll zauberhaftem Gegensatz und wunderbarem Spiel, aber ganz einfach in den Massen.

Für den Maler, wie mir scheint, ein lehrreicher Moment. Ich glaubte das Farbenideal eines Künstlers, der nach vollendetem Colorit strebt, plötzlich in vollkommenster Weise vor meinen Augen zu sehen. Denn so herrlich die Natur auch ist, so selten trifft man doch derartige Erscheinungen, in denen sich das, ich möchte systematisch, so

bestimmt ausspricht, was die Sammlung zum Ganzen im Kunstwerk beansprucht. In jenem Moment aber lag in der Farbe der Zauber eines geschlossenen Kunstwerkes. Und neben dem ewigen Zauber der Natur, der naiv des Künstlers Seele zuerst berührt und dann gleichsam als Vater des neugeborenen Geisteskindes, des Kunstwerkes, dastehen soll, ist es die hier in voller Klarheit vorliegende Lehre von den Gegensätzen, die ein Werk lebendig und geschlossen zu gestalten vermögen.

Auch am Sacco zeigen sich häufig Bilder von wahrer Grossartigkeit und berückender Schönheit, namentlich wenn die Naturstimmung eine schaurigernste ist. Die Formation der Landschaft ist hier so angelegt, dass nur diese Stimmung besonderen Eindruck hervorrufen kann. Ich denke hier an ein Motiv gegen Olevano, Civitella zu, dann gegen die Fläche hin mit ihren alten Brückenbogen und dem Thurm auf klassisch geformtem Hügel. Links die Volskerberge, in der Mitte Ebene, rechts der Monte Arthemisio, regenumzogen. Das Motiv gewann dadurch seine koloristische Bedeutung, dass ein Wetter im Begriffe war, heraufzuziehen: dunkel, düsterblau färbte sich die ganze Landschaft. Die Berge von Palestrina waren schon völlig in Regen gehüllt, gegen Rom zu ballte sich eine wahre Wolkennacht zusammen. Die Linien, voller Rhythmus, kamen in dieser ernsten und feierlichen Stimmung erst recht zu ihrer Geltung. Aber Civitellas Felsen sah bleich violettgrün herüber, die Campagna hatte alle warmen und saftigen Farben, gelbrothes Erdreich, fahle verbrannte Grasflächen, dazwischen ein saftiges Grün und graues Steinwerk. Majestätische Lüfte, helle Wolkenballen und

schwer blauschwarze Regenmassen lagerten darüber.

Als der Regen aufhörte, stand ein Regenbogen über der Campagna. Prachtvolle, farbenstarke Effekte folgten. Die Farben waren so recht in Flächen, breit in der Erscheinung, wie man sie in Italien so vielfach studieren kann. Die blaue Ferne, die grüne Berghalde, das braune Terrain, der graue Stein, wie entschieden stehen sie in den Farben! Einige bunte Figuren, ächtes Bergvolk, erhöhten den Eindruck.

Ueberhaupt sei der Menschenschlag nicht vergessen. Es sind wirklich total andere Menschen als die Städter oder gar als unsere Bauern, diese Bauern der Campagna und der römischen Berge, die zur und von der Stadt ziehen und an den Strassen draussen lagern, speisen und schlafen. Diese zähen braunen Gestalten, die an den nackten Körpertheilen eine prächtige Färbung zeigen, stecken bekanntlich in malerischen Trachten, und das starke, breitangewendete Roth, Blau und Grün an den Kleidern dei Frauen, ihre weissen Kopftücher und Hemdärmel geben der einfachen und vornehmen Landschaft, diesen gestreckten Hügeln und fernen Bergzügen, interessantes und farbiges Leben.

Unendlich malerisch wirken auch die Gegensätze der Farben in den Ruinen zur Landschaft. Die feinen Goldtöne der Gebäude stehen meist ganz prachtvoll zu den Fernen und den tiefen Bäumen und Sträuchern. Diese breiten Architekturen, oft zwischen den Bäumen liegend, mit den Blicken auf die Campagna und die feinen Bergketten, dazu namentlich des Herbstes satter, oft goldener Ton —

sie lehren und predigen von den wahren Malereigesetzen, sie regen mächtig an, aus diesen Eindrücken Kunstgebilde im gleichen Sinne jener grossartigen Einfachheit zu schaffen.

Wie wunderbar ist das Linienspiel der Campagna, ihr Farbenzauber, besonders wenn ein Himmel mit schweren Wolkenmassen und den durch diese hinziehenden Schlagschatten sich darüber wölbt; stets neu, stets bezaubernd und von grossartigem Eindruck!

Ueberall sieht man farbige Massen, Farbe auch in breiten Schatten. Diese breite und entschiedene Farbenklarheit ist ja überhaupt das künstlerische Wahrzeichen der Landschaft Italiens.

Die Entschiedenheit und Macht der Farbe, die sich in der italienischen Natur zeigt, beruht, wie gesagt, hauptsächlich in der Wirkung der Gegensätze. Und die Malerei sollte daran lernen, die Gesetze gleichsam ausziehen, um dann wieder phantasievoll frei Neues zeugen und schaffen zu können.

Ganz verschieden, aber ausserordentlich lehrreich ist auch die Färbung im malerischen Holland, der Heimath grosser Coloristen alter und neuer Zeit. In der von Feuchtigkeit durchsetzten Luft gewinnen hier die Farben und Töne der Gegenstände Grade von dumpfer Sättigung, die in köstlichen Nüancen spielen und bei aller Bestimmtheit der lokalen Grundwerthe dem für die feineren Farbenwirkungen der Natur empfänglichen Künstlerauge immer neue Reize der Harmonie erschliessen. Die fast schwarzen Gewässer, die Schiffsleiber, die höchstens mit einem verschossenen Grün einen Anlauf zu farbiger Erscheinung nehmen, die hohen Giebelhäuser mit dem stumpfen Roth

der Ziegeldächer und darüber aufgebaut die grossen schweren Wolkenmassen, welche die Nähe des Meeres mit sich bringt, all' das erinnert auf Schritt und Tritt an die Kunstweise eines Hobbema und Ruisdael.

Es gibt allerdings eine grosse Anzahl von Landschaftern, die, als sie bereits in unsere Natur zurückgekehrt waren, noch lange Zeit mit holländischen Augen sahen und ihre Palette nur aus Braun und Grau stimmten.

Die vergleichende Heranziehung von Landschaftsbildern aus anderen selbst oft einander benachbarten Gegenden belehrt aber vor allem über die grosse Verschiedenheit des Charakters der Farbe in der Landschaft. Und nur um einen ganz naheliegenden Vergleich zu ziehen, möchte ich darauf hinweisen, dass z. B. in Oberbayern der Charakter der Farbe von jenem in Franken grundverschieden ist. In Franken sind die Töne viel sanfter und weicher, es fernt Alles mehr. Aber gerade in diesen Eigenschaften ruhen auch gewisse Nachtheile: die weichen Töne lassen die fränkischen Gegenden niemals in jener pikanten Bestimmtheit der Farbe erscheinen wie sie den oberbayerischen Landschaftsbildern eigenthümlich ist.

Aber zum Studium von Effekten der Tageszeiten, der Luftperspektive, erweist sich das Frankenland als ganz besonders geeignet, weil man von seinen Anhöhen aus einen weiten Raum von Ferne und Luft zu überschauen vermag.

Und wenn die herbstliche, dunstige Luft die Thäler der fränkischen Schweiz füllt, wenn die Bäume und Sträuche von der Sonne Gluth gebräunt sind, dann tritt hier eine charakteristische

Färbung bei der Betrachtung der Natur in den Vordergrund. Alles ist voll Farbe, nirgends eine Schwärze. Die Lehre, die hier die heimathliche Natur giebt, sollte von 'jedem Landschafter beachtet werden. Namentlich die Entschiedenheit der Farbe wird im Thale hier ganz besonders gelehrt. Die frische klare Luft lässt die Töne scharf erkennen, und das Grau, das in nördlicheren Gegenden heimisch, ist hier gar nicht vorhanden. Selbst in trüben Tagen ist die Macht der Farbe noch eine ganz gewaltige. Die Klarheit der Schatten ist wahrhaft erstaunlich. Deshalb sollte der Landschafter darauf bedacht sein, dass auch der Schatten in lokaler, scharf gegrenzter Farbe stehen und dennoch tief und massig sein muss. Die Kraft der Farbe sollte stets, in Licht und Schatten, auf das Höchse getrieben werden, denn die Kraft der Farbe in der Natur ist unerreichbar.

Im Frankenland bietet sich auch Gelegenheit zu herrlichen Coloritstudien im Winter: der Schnee des Vordergrundes contrastiert da trefflich und fein mit den andern Tönen der Landschaft; die Farbenscala ist schön und weich: das warm colorierte Erdreich mit gelben und fein gelbgrauen Büschen, im Mittelgrunde tief und ernst die thürmereiche Stadt, die Ebene violettgelblich mit feinen Schneelagen, dahinter gebrochen violettblau der Wald und hinter diesem blau-lichte Berge mit Schneefeldern, die sich hell von der violett dunstigen Atmosphäre abheben. Ein sanftes Roth spielt im Lichte der Wolken. Die brillanteste gelbwarme Farbe leuchtet im Boden des Vorgrundes — von da geht die Scala ins Kalte.

Für den Landschaftsmaler, der solche Naturvorgänge eingehend analysiert, bieten sich also hier künstlerisch werthvolle Anregungen, aber auch der Laie, der dieselben auf sich wirken lässt, wird eine sichere Grundlage für die Beurtheilung der verschiedenen Arten der Uebersetzung der Natur bei alten und modernen Landschaftsmalern gewinnen.

Hören wir die Stimmen zweier Männer, die gleich begeistert für eine schöne Landschaft schwärmten: die Pietro Aretinos und die Goethes. Pietro Aretino schildert in einem Briefe an Tizian mit begeisterten Worten das farbenprächtige Schauspiel eines vom Canale grande aus beobachteten Sonnenunterganges und schliesst mit den Worten: «Der steinerne Bau der Häuser erschien mir in all seiner Kraft wie künstlerisches Steinwerk, die Atmosphäre mannigfaltig abgestimmt von Klarheit zur Dämmerung, die Wolken oberhalb der Dächer verloren sich in weiter Ferne in grauen Dunst, die vordersten sonnenhell strahlend, die ferneren Schichten wie bleierne Masse, die endlich in wagrechte Streifen sich auflöste, hier grünlichblau, dort bläulichgrün über den Palastmassen sich ergiessend, mit einem Worte: ich war in eine Landschaft unseres Vecelli versetzt. Schauend und geniessend seufzte ich: O, Tizian, wo bist Du und warum malst Du das nicht?»

Auch in dem Tagebuch Goethes aus Venedig schimmert deutlich hindurch, wie gerade die farbige Erscheinung ihn fesselte und entzückte. Goethe schreibt: «Meine alte Gabe, die Welt mit Augen desjenigen Malers zu sehen, dessen Bilder ich mir eben eingedrückt, brachte mich auf einen

eigenen Gedanken. Es ist offenbar, dass sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt, und so muss der venezianische Maler alles klarer und heiterer sehen als andere Menschen...

«Als ich durch die Lagunen fuhr und auf den Gondelrändern die Gondoliere leicht schwebend... betrachtete, wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in die blaue Luft zeichneten, so sah ich das beste, frischeste Bild der venezianischen Schule. Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, dass sie verhältnissmässig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so dass die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nöthig waren. Tizian und Paolo hatten diese Klarheit im höchsten Grade.»

Wir haben damit die Bestätigung des alten Satzes, dass die Welt erst anziehend durch das Künstlerauge wird, das den Schleier lüftet. Darum sehen wir, wenn die Landschaft poetischen Ausdruck gewinnt, mit den Augen des Künstlers.

In der Entwicklungsgeschichte des Farbensinnes — Hugo Magnus hat uns gezeigt, wie der Farbensinn in den verschiedenen Perioden der Weltgeschichte zunahm — spielt also das Künstlerauge eine grosse Rolle. Und wenn auch die Bezeichnung der Uebergangsfarben zwischen den Haupttönen meist ein Werk der jüngsten Zeit ist und wenn die Farbbezeichnungen Lila und Violett die allerjüngsten darunter sind, so leite ich das nicht etwa daher ab, dass man erst in unserer Zeit die Flieder-

und Veilchenfarbe als Kleider- und Modefarbe zur Herrschaft bringen konnte und in der Küpe sicher zu treffen hatte, sondern daher, weil gerade diese Töne, wie das Violett, das Künstlerauge entdeckte, nachdem es Jahrhunderte nicht gesehen hatten. Und nun sieht man in jeder Landschaft, namentlich in vielen Abendlandschaften, die violette Nüance, die der Künstler zuerst zeigte, ja es ist einige Zeit Mode gewesen, die Hände violett zu malen, weil dies Manet zuweilen that. Aber auch Landschaften, in denen Violett die herrschende Farbe ist, machen einen peinlichen Eindruck. Nur dann, wenn das Violett so untergeordnet ist, wie in der Natur, wird es auch in der chromatischen Composition brauchbar.

Ein neues Gebiet der modernen Landschaftsmalerei eröffnete sich übrigens in der alpinen Atmosphäre. Interessant sind die Beobachtungen Jakob Emil Schindlers über die Farbenerscheinungen im Hochgebirge: «es fehlen dem Gebirge alle Mitteltöne der Luftschichten. Der Sonnenstaub ist trennend, aber nicht färbend. Das ungebrochene Veilchenblau des Aethers überzieht Hinter- und Mittelgrund und ist eine so unharmonische Farbe, dass sich keine einzige der ganzen Palette mit ihr verträgt, am wenigsten aber die, die man im Gebirge findet. Die scharf grünen Wiesen und das tiefe, ganz und gar gehaltlose Grün der Tannen- und Fichtenwälder fügen sich in keinen Accord. Am hohen Mittag kann es mitunter sehr schön werden, aber nur dann, wenn sich die Scala des Hochgebirgsbildes der Ebene nähert; das Blau ist dann aufgehoben und die Luft so durchzittert, dass der Begriff der fernen Bergе zu existieren aufhört.»

Bis vor wenigen Jahren konnte man also die Ferne nur durch Verblassen der Farbe und durch Vereinfachung der Zeichnung ausdrücken. Die Gesetze der Luftperspektive sind eben in der alpinen Atmosphäre gewaltig verändert. Die Klarheit und Schärfe, mit der in den Alpen sowohl in der senkrechten Perspektive die Gipfel vom Fuss bis zur Spitze, als auch in horizontaler Perspektive im Thal die Details, die den Hintergrund bilden, hervortreten, stellt an die Wiedergabe besondere Anforderungen. Ein Versuch, all' das, was unser Auge in einer Höhe von 1000 Metern oder in einer Entfernung von 10 Kilometern klar erkennt, wiederzugeben, würde, wie Schindler richtig beobachtete, ohne Zweifel dazu führen, dass Hintergrund und Vordergrund gleichwerthig erscheinen, dass Luft und Tiefe fehlen. Stimmen wir aber die Farbentöne nach den gewöhnlichen Gesetzen der Luftperspektive und vereinfachen wir den Hintergrund im Detail, so wird eine wesentliche Abschwächung des wirklich alpinen Charakters die nothwendige Folge sein. Giovanni Segantini hat nun hier eine Methode entdeckt, die sich wunderbar bewährt hat. «Die faserige Structur seines Hintergrundes, die mit grosser Feinfühligkeit Muskulatur und Knochengerüste des Berges angibt, genügt allein, den Eindruck klar sichtbaren Details hervorzurufen, ohne dass es erst umständlich aufgezählt werden müsste. Und weil zu dieser eigenartigen Textur in der Malerei, die an ein Gewebe oder an bunte Mattenflechtereien erinnert, eine unfehlbar klare und sichere Zeichnung hinzukommt, gelangt er dahin, die ganze Schärfe des Berges zur Erscheinung zu bringen, ohne an Tiefe des

Hintergrundes zu verlieren. Während man bisher den Begriff der Atmosphäre durch mehr oder weniger Dunst, der in der Luft schwebte, und durch die blasseren Farbentöne der verschiedenen Objekte wiedergab, ist es Segantini gelungen, den Eindruck der dichtesten Luft hervorzurufen, ohne an Farbe und vor allem ohne auch nur im geringsten an absoluter Durchsichtigkeit der Atmosphäre einzubüssen. Am überraschendsten offenbart sich die Ueberwindung dieser Schwierigkeit in seinen Winterbildern : die Luft in den Alpen an schönen sonnigen Tagen nach einem Schneefall darzustellen, galt bisher allgemein als unlösbares Problem. Segantini ist die Lösung gelungen.»[1]

Um nun gewisse Farben in den Landschaftsbildern verstehen zu können, ist es also nöthig, zu begreifen, dass Luftklarheit und Himmelsbläue stets in unmittelbarer Wechselbeziehung stehen und dass die Sonnenscheibe, wenn ihr Licht die Dunstschichten des Horizontes zu durchdringen hat, das nach Wetter, Jahreszeit und Himmelsstrich wechselnde Naturschauspiel einer farbigen Verklärung bietet. Sonst scheint der blaue Himmel italienischer Landschaften zu dunkel, und wer nie den Sonnenaufgang über dem Spiegel des Meeres gesehen, der wird auch manche Seestücke zu violett finden. Jener Matrose dagegen, der sich durch die Menge der Zuschauer drängte, um Vernets Gemälde von dem Hafen von Marseille zu sehen, rief: C'était bien la peine de me tant presser, je n'avais qu'à rester sur le port, c'est toute la même chose.

---

1 William Ritter in den «Graphischen Künsten» XX. Jahrg. 1897. S. 108.

Und manchmal glaubt man, wie bei Böcklin, das Blau des Himmels, das Blau der Meereswogen, das ihn widerspiegelt, sei ebenfalls unwahr und übertrieben, wer aber einmal das südliche Meer, etwa auf der Fahrt von Genua nach Pisa bei Nervi, S. Margheritha oder am Golf von Spezia gesehen hat, wird sich erinnern, wie dieses Blau hier lebt und wie einen der Name Böcklin auf dieser Strecke fortwährend verfolgt.[1]

Das specifisch italienische Colorit aber mit seinen einfachen und energischen Farbenkontrasten, das durch die blosse Entgegensetzung der azurnen Fluth, die sich vom weissen Himmel überwölbt, am braunen Felsen bricht, schon eine höchst eigenthümliche Wirkung hervorbringt, lässt sich am Besten an der sizilianischen Küste studieren.

Die Mittagshitze erzeugt hingegen in Italien häufig einen schwärzlichen Ton in der Natur, während die englische Luftfeuchtigkeit die Vorliebe für die blauen Halbtöne erklären lässt.

Und wer nicht die felsige Küste der Nordsee kennt, dem wird das eigenthümlich perlmutterartig Phosphorescierende des Meerwassers, wo es in der Nähe des Landes, oder im Spiel der Wellen zu Staub oder Schaum zerfahren, mit dem Licht unter gewissen Winkeln in Berührung tritt, in Landschaftsbildern übertrieben und unwahr erscheinen.

Grosse, bewegte Gewässer, Ströme und noch mehr das Meer haben die Eigenschaft, den Umrissen der Gegenstände eine gewisse Schärfe zu

---

[1] Vgl. Max Lehrs, Arnold Böcklin, München 1897 S. 19.

verleihen, wahrscheinlich eine Wirkung der durch die Bewegung des Wassers gereinigten Luft, die wir ja auch körperlich als scharf und anregend empfinden.

Es lässt sich nun beobachten, dass jene Landschaften, die durch die Reinheit und Frische der Farbentöne das Auge erfreuen, diesen Erfolg zumeist der natürlichen Sicherheit verdanken, die dem Meister gestattet, die Farben, ohne viel zu ändern, frisch von der Palette zu nehmen. Das ist aber besonders bei den Scenen möglich, denen jene reine, scharfzeichnende Luft eigenthümlich ist, wie wir sie eben in der Umgebung grosser Ströme oder bei der Morgenbeleuchtung wahrnehmen können.

Scheuren hat in unserem nördlichen flachen Rheinthale den Sinn für diese klare Atmosphäre ausgebildet, und Achenbach hat seine Seestücke sowohl als auch seine Darstellungen des inneren Landes gerne in solchen Beleuchtungen gezeigt, die eine ähnliche Schärfe der Umrisse bedingen.

Die Thäler, Seen und Ebenen, wo die Luftbeleuchtung zart aber merklich entwickelt ist und ebenso wohl die verschiedenen Entfernungen und Grössen des Gesehenen deutlich hervortreten lässt, als sie andererseits der künstlerischen Einheit der Färbung günstig ist, erschienen dem Maler immer dankbarer, als die Landschaften des Hochgebirges, welche malerisch schwerer zu verwerthen waren, bis man zur Lösung dieses Problems die oben erwähnte neue Methode fand.

Wenn wir die Feinheiten der farbigen Beleuchtung in einem Landschaftsgemälde studieren, fragen wir uns unwillkürlich manchmal, ob die Natur-

wahrheit hier und dort keine Einbusse erlitten habe: es sind namentlich die Farbengeheimnisse des Wassers und der Luft, die uns darauf hinlenken, aber auch, wie wir sahen, die der Vegetation.

Man wünscht oft die Farben namentlich der neueren holländischen Maler kräftiger und wärmer; aber sie haben die Natur ihres Landes während sieben Monate des Jahres zur Entschuldigung. In der That bieten die Meere des Nordens während dieser Zeit nur grosse graue oder schmutzig weisse Flächen, hier und da hellere Streifen zeigend, wenn der Wind sie kräuselt. Selbst der Himmel nimmt diese nebelige Farbe an, und die bleiche, kranke Sonne scheint am Horizonte zu sterben.

So muss man sich also erst von der Farbe des belebenden Elementes einer bestimmten Landschaft Kenntniss verschaffen, wenn man über die Farben der Bilder der Maler urtheilen will. Gerade der Reiz aber, welchen die Landschaft in Holland unter dem lebendigen Wechsel von Licht und Schatten, Tönen und Farben gewinnt, spiegelt sich köstlich in den Werken der Landschafter, die in das Helldunkel, das Wesen der Stimmung des Landes einzudringen suchen. Reizvoll ist auch in Holland die Bildung der Wolken, wenn sie in schimmerndem Silbergrau über die halb von der Sonne beschienene, halb im Schatten liegende Landschaft dahin ziehen — so hat sie mit all' ihren Reizen Jacob Ruisdael auf die Leinwand übertragen. Und von den Höhen des Dünengebirges aus ist das feste Land sichtbar, wie es sich von Kanälen durchzogen, von buschigem Wald bestanden, von Städten unterbrochen, endlos übereinander bis zur verschimmernden bläulichen

Ferne emporbaut. Da sehen wir denn das Bild in hellen Farben, wie sie Everdingen und Salomon Ruisdael liebten, dann fliegen Wolkenschatten und grün ausgeschnittene Lichter über die Fläche — ganz Brueghel — und hie und da hat man Gelegenheit, die grossen Linien und dunkeln Tinten zu sehen, wie sie Koninck in seinem Frankfurter Bilde und sein Lehrer Rembrandt in den Kasseler Landschaften wiedergeben. Die Düne nach Egmont sieht man nicht selten in jenem silbergrauen Dufte mit kleinen blitzenden Lichtpunkten, über dessen Wiedergabe durch Lingelbach man Karl II. und seine Begleitung in dem Bilde des Moritzhauses im Haag vollkommen übersieht. In dem eingeschnittenen Dünenweg sieht man das gelbe Licht des glänzenden Sandes — wie es die Augen des Huysum einst gesehen.

Bei den meisten dieser älteren Maler erkennt man klar, dass sie sich auch im Tone, in der Farbe genau an die Wirklichkeit hielten.

Und daraus geht manche Lehre für das Studium der Farbe der älteren Meister hervor. Was zu einem solchen den Künstler reizt, das ist vor allem der Umstand, dass die Combination der Farben bei älteren Meistern immer etwas Geheimnissvolles hat. Man mag an einem guten alten Bilde ansehen was man will: Boden, Wasser, Baumstämme, Pflanzen, Ferne, Luft, Wolken etc., überall sind die Farben, ohne dass ihre Klarheit gelitten hätte, so gebrochen, dass, wenn auch ein neuerer Künstler die Analyse des Unendlichen an ihnen ahnend vornehmen könnte, er sieh doch bei seinem eigenen Colorit nicht zu einer solchen Synthese bringt, die am deutlichsten bei solchen Lokaltönen her-

vortritt, wo in der Natur selbst ein ganz und gar Unnennbares von Färbung wahrgenommen wird, z. B. bei Sandhügeln, Steinbrüchen und Felsen, Baumstämmen, bemoostem Gestein u. s. w.

Gerade diese älteren Werke sagen uns, dass, wenn es auch nur in wenigen Fällen möglich ist, die Mittel der Natur geradezu nachzuahmen, doch nicht zu zweifeln ist, dass sich für Manches das Analoge in der technischen Ausdrucksweise vorfindet; nicht also erst die moderne Kunstleistung hat die Technik auf den Standpunkt der Möglichkeit, die Uebersetzung der Natur zu vervollkommnen, gebracht.

Und deshalb ist die Farbe der Alten — nicht blos ihrer Landschaften — in technischer Hinsicht ungemein wichtig. Diese Erkenntniss hat freilich manchmal zu einer solchen Nachbildung geführt, dass die Bezeichnung «manieriert» für die Farbe der Neueren nicht unpassend war, namentlich dann nicht, wenn sogar das Nachgedunkelte der alten Bilder, besonders nach dem Vordergrunde zu, wiederzugeben versucht wurde.

Betrachten wir die technischen Eigenthümlichkeiten einzelner italienischer Meister, so müssen wir uns vor allem daran erinnern, dass erst die Kenntniss der Oeltechnik die Lösung einer Reihe von Problemen ermöglichte. Merkwürdig ist aber, dass thatsächlich das Milieu in der Farbe eine gewisse Rolle spielt. Die Gemälde der altniederländischen und der venezianischen Schule haben in der Betonung der Farbenwirkung, dem wunderbar feinen Ineinanderfliessen der Farben eine unzweifelhafte Aehnlichkeit, an der das Milieu, die Seeluft, in der die Meister der beiden Schulen lebten, den

grössten Antheil hat. Wenn in Florenz der Sinn für die Farbe so langsam erwachte, wenn die Freude am Coloristischen hier so spät zum Ausdruck kommt, so liegt das zum guten Theil an der so lange festgehaltenen Temperatechnik. Die Ausbildung der Landschaft ist aber hier überhaupt niemals so gepflegt worden wie in den Schulen Umbriens und Norditaliens, speziell Venedigs.

Die Bilder aus der Schule des Perugino — ich denke z. B. an die Anbetung des Christkindes in der vatikanischen Galerie — zeigen einen reizenden weiten Plan der Landschaft und feine Luftstimmung. All' den Bildern aus der Schule des Perugino ist die offenbar helle Untermalung und die glühend und weich, prachtvoll harmonische Wirkung erzielende Ueberlasierung eigen. Die Farben sind deshalb so leuchtend, ganz im einfachen Lokalton, besonders in den farbigen Gewandungen (roth, blau, grün).

Wie bei Raphael ein ruhiger Guss all' die verschiedenen Töne des Bildes charakterisiert, so ist auch sein Colorit wundervoll, in seinen landschaftlichen Hintergründen können wir das feinste und kräftigste Farbengefühl wahrnehmen. Vor allem gilt dies von der frühlingsgrün gefärbten Rasenfläche des Bildes der Madonna di Foligno.

Bei Mantegna ist die Malerei sehr einfach, tief; überall macht sich breite Anlage bemerkbar. Die Untermalung ist bei ihm ziemlich dünn, offenbar hell, vielleicht hellgrau und dann mit Lasuren zart und gluthvoll vollendet. Ein werthvolles Studienobjekt ist die ernste, prachtvoll in den Raum componierte Pietà in der vatikanischen Galerie, ein Bild von einer Einfachheit und Strenge,

die uns an die besten Schöpfungen Dürers erinnert. Die obige Charakteristik findet durch dieses Werk seine Bestätigung. Der untere Farbkörper ist hier hell, einfach modelliert. Die Runzeln und Schatten der Haut sind bei der Lasur in dünner und leichter Behandlung eingezeichnet, oder vielmehr getuscht.

Die Fresken Sodomas in der Farnesina sind auch technisch besonders merkwürdig. Das grösste Interesse nimmt die Darstellung von Alexanders Vermählung mit der Roxane in Anspruch. Mit antikem Masse ordnete der Meister die Composition, in feuriger und freier Behandlung tritt er auf in den Farben, im malerischen Vortrag. Das Bild hat eine wunderbare Harmonie, eine grossartige Noblesse in der Anordnung und Zeichnung des Ganzen. Auch in der poetischen Gebirgslandschaft des Bildes lebt und strebt alles in reicher Gliederung, in einer wunderbaren Harmonie.

Bei Lionardo und seiner Schule spielt ein feuriges Lackroth, jenes unnachahmlich glänzende der Alten, eine grosse Rolle. Nirgends aber findet man bei ihm harte Farben und harte Grenzen, sondern immer eine grosse Weichheit. Die Untermalung ist bei ihm oft tief bräunlich, sehr getuscht, vom Dunkeln zum Hellen berechnet.

Tizian ist wesentlich anders in Farbe und Behandlung: markiger im Auftrag, dicker im Farbstoff und ungemein leuchtend. Fleisch und helle und farbige Gewandung wirken licht-glänzend aus seinen Bildern heraus. Das Fleisch ist hell, warm, prächtig als Lichtmasse; ein stark lackrothes und blaues Gewand, ein Stück hell-weisser Draperie und rothe, gebauschte Aermel geben bei ihm

brillante Farbenzusammenstellungen. Der Hintergrund ist meist tief, beinahe schwarz.

Ungemein kräftig und farbenfrisch wirkt Palma. Nicht selten — wie bei der Darstellung der Madonna im Palazzo Colonna in S. S. Apostoli — strahlt das Haupt der Madonna wie von goldigem Sonnenschein umspielt prächtig aus der dunklen Umgebung hervor. Coloristisch reizvoll ist auch die Gewandung auf dem erwähnten Bilde (helles Tuch auf dem Kopfe, dunkler Mantel, gelblicher Umschlag daran), welche eine herrliche Farbenstimmung bietet. Die tiefen Gewandschatten sind merkwürdig dick im Farbenauftrag im Vergleich zu anderen, hellen und sehr dünn behandelten Bildpartien. Auf die Landschaft mit dem rötlichen Horizont, die für Palma bezeichnend ist, hat schon Morelli hingewiesen.

Wie die Hauptfarben malerisch und richtig folgend, dabei äusserst wirksam nebeneinander gestellt werden können, lehrt eine Susanne in der Akademie von S. Luca, angeblich von Paul Veronese. Die hellen Fleischtöne der Susanne stehen leuchtend als Licht gegen die tiefer gestimmte Umgebung der beiden Alten, welche in warmen, tiefen Tönen ausgeführt sind; der Eine derselben, neben ihr, hat tiefes Roth an den Armen, der Andere braun-violett im Gewande. Ein tiefer, durchsichtig blauer Aether wölbt sich über tiefsaftigen Bäumen im Hintergrunde.

Interessant für Farbenstudien sind auch die Werke des Enkelschülers der Carracci, des Giov. Batt. Salvi, gen. Sassoferrato. Ich denke namentlich an seine Madonna del Rosario in St. Sabina in Rom. Das Bild trägt bereits einen ausgesprochen

modernen Charakter, der nicht die zauberhafte Harmonie eines Perugino oder seiner Zeitgenossen, nicht mehr die feinen Massen und feinglühenden Farben der älteren Meister aufweist. Es ist so schneidig in der Farbe, dass man von der Ferne plastische Figuren zu erblicken glaubt. In der Nähe mildert sich merkwürdigerweise die Härte. Starke, unvermittelte Farben zeigen sich namentlich an der Madonna, im Uebrigen herrschen im Bilde kühle, bläuliche Töne; wir beobachten das scharfe Blau am Mantel der Madonna und das Blaugrau im Hintergrunde; davor das grauliche Gewand des Mönchs und die in grau und schwarz gekleidete Katharina — wir beobachten also ausschliesslich Töne, welche ein wahrhaft verschmelzendes Colorit verschmähen.

In diese koloristische Richtung herein ragen auch die Fresken Giov. Franc. Barbieris, gen. Guercino in der Villa Ludovisi, die uns hier wegen der Farbengebung von Werth sind. Seine «Fama» wirkt ungemein kräftig und farbig auf dem hellen Grunde. Nur organisch scheint mir unrichtig, dass das Deckenbild so stark farbig in ganz flaugefärbtem Zimmerraume steht, dass die Seitenwände nicht dunklere Farben in den Massen haben. So ist in die stark modellierte Figurenbilddecke der grösste Nachdruck gelegt, und doch scheint mir, dass bei Fresken an der Decke der Farbenton im Ganzen heller, leuchtender als Masse wirken soll, denn die Wandfarben.

Auch die «Aurora» Guercinos ist frisch, tief, aber nicht sehr edel in der Form. Reine Formen sind überhaupt nicht die Stärke des Meisters; die leuchtende Farbe ist ihm Hauptzweck. Der Au-

rora gegenüber befindet sich eine sehr schöne und weich colorierte Geniengruppe in dunklen Zweigen und tiefer Luft. Die beflügelten Putti stehen hell-warm in den kühleren tieferen Farben.

Auch die Technik eines dritten Carracci-Schülers, des Domenico Zampieri gen. Domenichino ist besonders interessant; ich erinnere nur an seinen heiligen Hieronymus in der Vatikanischen Galerie. Hier ist auch die Landschaft ganz grossartig und prachtvoll, ernst und feierlich. Das Motiv scheint der Meister der Landschaft von Grotta ferrata entnommen zu haben. Ohne Zweifel ist das Bild gedunkelt in allen Schatten, aber die Farbe der Landschaft ist ungemein exact, breit, tief, beinahe etwas schwärzlich, indes voll ernstem Stilton, poussinartig. Die saftigen Bäume neigen sich in den Himmel, der besonders unten gegen die Architektur herrlich gestimmt ist.

Das Colorit dieser älteren Meister fand vielfach eingehendes und erfolgreiches Studium. Ich will nur an einen unserer gestaltungsgewaltigsten modernen Meister erinnern: auch bei Feuerbach gemahnt das Colorit stark an die grossen Italiener. Aber es übt einen mächtigen Zauber aus: den Zauber der Farbenstimmung. Ich erwähne nur das Gemälde: «Dante mit den edlen Frauen von Ravenna.» Die Kraft der Farbe, das Leuchten derselben, die harmonischen und doch starken Töne, mit einem Worte: das Klingen der Farben hat Feuerbach vielfach meisterhaft zur Geltung gebracht. Er lernte offenbar von Tizian und Veronese.

Wie die Farbe der Italiener, namentlich der Venezianer, so wurde auch die Farbe der Nieder-

länder des 17. Jahrh. zum Gegenstand sorgfältiger Studien: das Saftige, Durchsichtige, oft wie mit Lasuren getuscht, das prachtvoll Tiefe reizte die neueren Künstler zur Nachahmung.

Namentlich jene Maler, welche die älteren Meister copierten, eigneten sich rasch die Technik derselben an und folgten ihren Vorbildern nicht selten bis zur Patina der Nachdunkelung, was man nicht mit Unrecht als künstlerischen Hautgoût bezeichnet hat. Wenn z. B. Böcklin seine Frau in altitalienischer Auffassung portraitiert und zwar auf hart blauem Hintergrunde, in hell gelben und grauen Tönen, so mag zwar diesem Bilde Charakter im höchsten Grade eigen sein, aber es berührt doch als koloristisches Experiment kalt und frostig. Bekanntlich war auch Lenbach der Ersten einer, die sich zur Nachahmung der Farbe der alten Meister bekannten. Seine Portraits aus den 40er Jahren sind bereits ungemein lebendig in der Auffassung, trefflich individualisiert, jedoch von sehr tiefer und auch ganz unwahrer Farbe. Das Fleisch erscheint in diesen Bildnissen infolge des unfertigen Farbenauftrages nicht selten blatternarbig, und Hände und Kleider sind ohne alle Vollendung in Farbe und Form. Noch Lenbachs und Böcklins Streben lässt sich jedoch erklären und vielleicht sogar rechtfertigen. Anders aber ist es, wenn Hendrik Leys die Art der Niederländer, die Darstellungsweise Wouwerman's und Rembrandts, Terborchs und Ostade's nachahmt, ohne den lebendigen Geist dieser Vorbilder zu besitzen: nur seine braungraue Malweise verlieh diesen Bildern ein gewisses altes Aussehen.

Auch die Landschaftsmalerei hat ähnliche Be-

strebungen aufzuweisen. Namentlich war es Richard Zimmermann, der gerne alte Meister nicht nur nachahmen, sondern sogar überbieten wollte. Der Umstand, dass alte Bilder nachdunkeln, ist bei ihm so verwerthet, dass das Nachgedunkelte möglichst getreu wiedergegeben ist: das Gelb scheint schon längst aus diesen pariserblauen Bäumen gestorben, das Blau in der Luft nachgeblaut zu sein. Zimmermann, dem eine ungewöhnliche technische Begabung zur Seite stand, verstand diese Nachahmung so meisterhaft, dass man sich die Thatsache, dass seine Bilder modernen Ursprunges sind, immer energisch vor Augen halten muss.

Es ist also ein grosser Unterschied zwischen Nachahmung und Studium alter Meister. Wenn Leys auch Werke der van Eyckschen Schule gelegentlich getreu copierte, freilich ohne die delikate Ausführung der altflandrischen Meister zu erreichen, so ist dies etwas anderes, als wenn Rottmann das zarte Grün und den üppigen Pflanzenwuchs der Landschaften Memlings studiert und sich an der Entschiedenheit der Formen dieses Meisters bildet. Das Blau der Fernen und das Violettrothgelb der Mittelgründe der griechischen Landschaften Rottmanns, der indess kein Colorist war, fand übrigens ebenfalls vielfach Nachahmung. Mancher Landschafter pflegte ein älteres oder neueres Bild nur zu studieren, um dasselbe als «Stimmgabel» zu benützen, um sein Auge in dem Zusammenklingen und Ineinanderwachsen der farbigen Erscheinungen zu schulen.

Die Behandlung der Farbe in der modernen Landschaftsmalerei gewann denn auch vielfach im

Anschluss an ältere Meister ihre festen Grundsätze, und beim Studium derselben bildete sich das technische Geschick, das Rechenschaft über die Anwendung seiner künstlerischen Mittel gibt, also nicht mehr naiv schafft, sondern durchaus reflektierend und bewusst.

Vor allem wurde aber durch das Studium der alten Meister dargethan, dass gerade der Landschafter technische, rein materiell-technische Umstände sorgsam in Betracht ziehen soll, wie das Uebermalen der Lüfte, das Firnissen u. s. w.

Der Eindruck der Werke der älteren Meister brachte dann auch den Bruch mit der kleinlichen, bunten und körperlosen Malerei. Das Studium der Technik eines Rubens lehrte den dünnen und flüssigen Auftrag der Farbe wieder; man tuschte die Tiefen fast nur mit Asphalt oder sonstigen Farben an und erreichte dadurch einen ähnlich merkwürdigen Zauber, wie er das Helldunkel des Rubens so auszeichnet und wie er alle Halbtinten so reizend reich erscheinen lässt.

Unter dem Studium der Technik der Alten lernte der moderne Maler mit dünnem Auftrag die tiefste Leuchtkraft, das von innen heraus Glühen der Farbe zu erreichen, er lernte ferner, dass die Verarbeitung der realistischen Oelfarbe sich sehr wesentlich von jener der Wasserfarbe unterscheiden muss: eine zu glatte Technik schädigt leicht die Wirksamkeit des Oelbildes, und kein Bild wirkt peinlicher als eine Landschaft, welche die saure Arbeit des Malers erkennen lässt, der die Oelfarbe mit ihrer die reale Illusion unterstützenden Kraft so verarbeiten will, wie der Miniator die Wasserfarbe.

Der erwähnte einfache, eher dünne als dicke Auftrag der Farbe, wie er nur dem ursprünglichen Talent beim Primamalen gelingt, fand namentlich häufig beim Baumschlag Anwendung. Die alte Münchner Schule, wie Wagenbauer, der sich Paul Potter als Muster erkoren hatte, pflegte ihre Bilder überhaupt beinahe ganz prim zu malen, während der Landschafter Friedrich zuerst leicht mit Kreide und dann genau mit der Feder das Bild vorzeichnete, es hierauf untermalte, so dass man die Zeichnung noch hindurchsah, und späterhin an dessen Vollendung ging. Aber alla prima, sogleich auf die nackte Leinwand hin, malte er nie.

Koch malte in einer dünnen, etwas trüben Art, grau-gelb-braun im Lokalton, sodass man den Eindruck eines gewissen schwärzlichen Oeltons nicht losbekommt. Bei Lessings früheren Landschaften war ebenfalls mehr die Substanz der Oelfarbe, das Oelige, ein eigenthümlicher Ton, wahrnehmbar, später wurde seine Farbe heller, toniger.

Bei Andreas Achenbach zeigen die Lüfte fast immer den dicken Farbstoff des Weissen: sie sind deshalb nicht so schimmernd, wie sie es sein sollten.

Es mögen diese wenigen Beispiele für die Art der Verarbeitung der Farbe genügen: in vielen Fällen sind für ihre Vorzüge wie für ihre Mängel ältere Vorbilder nachweisbar.

Aber auch das glücklichste Nachschaffen, das schärfste Eindringen in alle Feinheiten der Technik der älteren Meister ist nicht im Stande, den modernen Künstlern die Festigkeit der Modellierung zu geben, wie wir sie bei jenen finden.

Aus all' dem dürfte auch hervorgehen, dass es von verworrener Denkweise zeugt, für das Colorit

eine über die Formengebung erhabene Stellung zu beanspruchen.

Schon die Meister des Tre- und Quattrocento betrachteten als vornehmsten Zweck des Colorits die höchstmögliche Vollendung der Form. Und alle guten Coloristen auch der späteren Zeit strebten von vornherein das Ziel der Formengebung an.

Als Feuerbach z. B. gerade den Venezianern gegenüber stand, die im Vergleich zu den Florentinern und der römischen Schule doch immer als Coloristen gegolten haben, empfand er «eine unaussprechliche Vollendung», die ihre Ursache keineswegs allein in der Farbengebung hatte: er glaubte Musik zu s e h e n. Die Farbe dient nur, wie jegliches der übrigen Darstellungsmittel der Einheit des Ganzen. Mit ihrer überzeugenden Kraft hebt sie zuerst die Form rundend hervor und wo der Formenausdruck wahrhaft vollendet ist, breitet sie sich dann wieder, wie ein von seinem Sinne beseelter Hauch, reizvoll über ihn aus.

Das Geheimniss der Anziehungskraft eines Bildes, insbesondere einer Landschaft, liegt unbestreitbar nicht nur in dem geistigen Gehalt, in der Noblesse der Zeichnung und Composition, sondern auch zum guten Theile darin, dass die Phantasie des Beschauers durch die farbige Hülle mitangeregt wird, dass der durch Form und Anordnung gegebene «Kern» zu freudigem Geniessen Anlass bietet.

Ein poetisches, gerundetes Kunstwerk kann aber durch unglückliche Farbengebung geschädigt werden, wie andrerseits eine weiche, schmelzvolle Farbe nicht nur die poetische Wirkung des Bildes zu erhöhen, den Beschauer lebhafter zu fesseln, die Formen vollkommener hervortreten zù lassen vermag, sondern sogar im Stande ist, durch leichtmalerische Behandlung derbe Formen zu mildern und eine gewisse künstlerische Unordnung zu verdecken. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass ein verhältnissmässig gutes Colorit die Mangelhaftigkeit der Form ausgleichen könne, sondern vor allem nur, dass zu einer grossgeschnittenen Composition auch ein mächtiger Colorit-Zauber

gehören sollte. Wenn ein Meister z. B. einen Sturm darstellt, der die Büsche der Campagna peitscht und schwere Wolken über den Aether wälzt, so sollte in einem solchen Bilde die Musik der Farbe entsprechend kräftig klingen. Gerade bei stilvollen Werken ist es eine künstlerische Nothwendigkeit, dass die Farben recht massig und weich wirken, dass der Zauber einer leichten und farbigen Behandlung nicht abgestreift wird. Aber er wird leiden, wenn die Farbe des Bildes hart, nicht fein und nicht melodisch genug, besonders wenn die Luft fest, steinern, in manchen Formen und Tönen wirkt.

Wir sehen aus diesen Anforderungen an eine ältere Landschaft, wie die Aufgabe, wie der Zweck des Colorits mit der Zeit eine tiefgehende Wandlung erfuhr. Und der moderne Naturalismus langte, wie wir sahen, endlich bei der Ueberzeugung an, dass das, was man Stimmung nennt, auf keine bessere Weise hervorgebracht werden könne, als dadurch, dass man die Contouren verwischte und nur mit zeichnerischen Tonwirkungen hantierte, ohne die beleuchteten Gegenstände selbst irgendwie mitsprechen zu lassen.

Dadurch kam es, dass man sich um die Farbe an und für sich nicht mehr viel kümmerte; die Farbe im Landschaftsbilde aber hatte die Aufgabe, zu wirken wie ein Ensemble von Tönen, die harmonisch für das Auge sind: die mit Leichtigkeit fremde Farben aufnehmende Trias Grün, Roth und Gelb oder Purpurroth, Cyanblau und Gelb sollte dasselbe Wohlgefallen des Auges erwecken wie es eine Hagebuttenrose oder ein Prachtkäferflügel vermag. Wir sprechen aber auch mit

Recht in der Landschaft von der «Musik der Farbe»; denn auch die Farbentöne können ihr Moll und Dur haben. Die Farbe wird auch «melodisch» und «klangvoll» genannt; denn sie kann einen rein körperlichen Eindruck hervorbringen, wie es der einer einzelnen Note ist, die voll und rund aus einem Flügel heraustönt und durch ihren Klang, ohne Rücksicht auf irgend eine musikalische Idee, unsere Sinne reizt. Wir sprechen deshalb bei der Beurtheilung der Farbe von der «höchsten Note der Palette» eines Meisters, wir finden, dass auf diesem Bild das Colorit um eine Note tiefer ist als auf jenem, wir behaupten, dass es in derselben «Tonart» liegt.

So ist das ächte Colorit, in dem die Nebeneinandersetzung warmer und kalter Töne unerlässlich ist, in der That die musikalische Seite der Kunst, die am meisten auf die menschliche Stimmung zu wirken vermag.

Die einzelnen Farben sind dem Maler die Töne dieser sichtbaren Musik; mittels des Lichtes verbindet er sie zu mehr oder minder wohllautenden Accorden, die in der malerischen Haltung und durch das Helldunkel zu einem harmonischen oder melodischen Farbenganzen zusammenschmelzen, sodass es ein Concert prägnanter Farbenwirkung gibt.

Lionardo sagt in seinem Buche von der Malerei:[1] «Quello no fio universale, che non ama equalmente tutte le cose, che si contengano nella pittura; come, se uno no li piace li paesi, esso

[1] Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus herausgegeben von H. Ludwig S. 116.

stima quelli essere cosa di brieve e semplice inuestigatione, come disse il nostro boticella, che tale studio era uano, perche col solo gittare d'una spunga piena di diuersi colori in un muro esso lasciana in esso muro una machia, doue si uedeua un bel paese. Lionardo spricht damit Sandro Botticelli die Eigenschaft eines allseitigen Malers ab, weil er keinen Sinn für das Landschaftliche, für das Stimmungsvolle hatte.

Farbentöne und Lichteffekte aber geben die Stimmung: vereint üben sie Eindruck auf den Beschauer aus, verbreiten «den Dämmerschein des Geistes».

Es tritt uns hier die bedeutsame Frage entgegen, inwiefern wird die Natur zur Dolmetscherin charakteristischer Seelenstimmungen und Empfindungen?

F. Th. Vischer[1] hat bereits darauf hingewiesen, dass wir im Brausen des Sturmes zürnende, im Flüstern der Lüfte freundlich grüssende Geister vernehmen, in dumpfer, schwüler, graugelber Luft und Beleuchtung ein unheimliches Brüten fühlen, dass uns ein abendlicher Goldhimmel an eine unbekannte Welt des Lichts und der Herrlichkeit gemahnt.

Daraus geht hervor, dass die Gedanken des Menschen vom schwankendem Spiel seiner Stimmungen umschwebt werden, dass er für das Unsagbare nach Naturformen greift, die an dasselbe anklingen, und in Farben und Tönen, in Wolken und Pflanzen findet er einen Spiegel für das geheimnissvolle Wogen und Quellen im Gemüth.

Die Theorie der landschaftlichen Lyrik aber hat

---

[1] Kritische Gänge VI. 8.

man als Theorie menschlichen Hochmuths bezeichnet, welcher die Natur, die in sich symbolisch, selbstgenügend in ihrer göttlichen Bedeutung ist, zum blossen Zeichen und Buchstaben für individualisierte menschliche Gemüthszustände erniedrigen will. Und diese Verurtheilung hat da völlige Berechtigung, wo eine speziell menschliche Stimmung durch eine Landschaft zum Ausdruck gebracht werden soll, denn es ist nicht die Aufgabe des Künstlers, die besonderen Natureindrücke nach der einen Seite aufzufassen, nach welcher sie Analogie mit persönlichen Gefühlen und Begriffen aufweisen, um so aus ihnen eine Hieroglyphik zusammenzuklauben, welche nicht landschaftliche, sondern höhere, psychologische und moralische Gedanken in Gras und Stein, Luft, Schnee und Nadelholz übersetzt.

Aber weit verschieden davon ist der Ausdruck einer poetischen Stimmung in der Landschaft, der sich in ihrem atmosphärischen Leben, in ihrem elementar ergossenen Schein als ein Einklang mit den Empfindungen der menschlichen Brust erklären lässt.[1] Den dichterischen Geist der Natur, ihre Seele und ihren Sinn zu erfassen, in die Physiognomie der Natur einzudringen, so wie es Ruisdael gelehrt hat, der gleichsam ihr Innerstes und ihre Seele belauschte und diese für das Gemüth des Beschauers verständlich machte, das gilt als eine der vornehmsten Aufgaben des Landschaftsmalers, der freilich dabei alles individuell-Mensch-

---

[1] Vgl. auch Rob. Vischers Aufsatz über ästhetische Naturbetrachtung in «Deutsche Rundschau», Bd. 76. 1893. S. 193 ff.

liche abstreifen sollte, um mit unbefangenstem Sinn das Bild der Natur in sich zu vollenden.

In den Landschaften Brouwers, der mit demselben scharfen Blicke für die landschaftliche Natur begabt war, wie für die Erkenntniss der Menschen, ihrer Leidenschaften und Schwächen, lernen wir einen wahren Dichter kennen, welcher die Landschaft, die belebte Oberfläche der Erde und ihre grossartigen Erscheinungen zu erkennen und die «Stimmungen» der Natur in verwandte Empfindungen der menschlichen Seele zu übersetzen versteht. Die grossartigste Stimmungslandschaft Brouwers ist der Sonnenuntergang im Besitz des Herzogs von Westminster im Grosvenor House zu London.

Auch das wilde, leidenschaftliche Feuer, welches wir z. B. bei Salvator Rosa finden, ist ohne Zweifel das Mittel zum Ausdruck einer grossartigen dramatischen Naturstimmung. Der Neapolitaner mit seinen Selve selvaggie und seinen abenteuerlichen Felswänden hatte freilich keine Hochalpennatur vor sich — aber späteren Meistern wie Diday, Calame, Desgoffe war es vorbehalten, in grossen Alpenbildern uralte, gewaltige Tannen zu schildern, die unter der Macht des Sturmes ächzen, knarren und zersplittern, Nebel und Wolken, die vom Sturm getrieben an den Felsenzacken vorüberfliehen, furchtbare Abgründe und dunkle Schlünde.

Die Landschaft vermag aber nicht nur aus dem Drama der Natur Episoden zu schildern, sondern auch die Natur in das menschliche Schauspiel hineinzuziehen.

Wenn Altdorfer in seiner Schlacht bei Arbela

(Münchner Pinakothek) an dem mit Wolken bezogenen Himmel nah dem Horizonte auf der Seite der Sieger die Sonne strahlend hervorbrechen und links über den Besiegten die Mondsichel beim Nahen des stärkeren Tagesgestirns erblassen lässt, so gibt das dem Ganzen einen symbolischen Zug. Und durch die Mitsprache des Lichts und der Atmosphäre weiss er seinen Scenen aus der Legende des hl. Quirinus (Germ. Museum) eine mit aller Unmittelbarkeit wirkende Erinnerung an die Trauer- und Siegestage des jungen Christenthums zu geben.

Diday malte einst ein Bild und schrieb darüber «Le chène et le roseau». Und in dem Bilde war Lafontaines Fabel zur Wahrheit geworden. Die vom Sturm gepeitschte Eiche kracht zusammen, während das niedrige, dünne, schwankende und haltlose Schilfrohr nur etwas gebeugt wird, ohne zu brechen. Man hat — woran der Maler gewiss nie dachte — in dem Bilde eine glückliche Allegorie erblicken wollen: während der Völker und des Schicksals Sturm das hochstehende napoleonische Kaiserreich brach, strich er schadlos über das nahe, kleine Genf am See.

Böcklins Natur ist immer beseelt; er symbolisiert in seinem grossen Pan die schauerliche Einsamkeit des Mittags in der Felsenwildniss, er symbolisiert in seiner «Villa am Meere» die tiefste Schwermuth und gibt in der Fluth, die im rhythmischen Wechsel leise fällt und anschwillt, ein «Abbild der geängstigten, klagenden, sehnenden und hoffenden Menschenbrust».[1] Eine unsäglich

[1] Ich citiere hier Worte von Max Lehrs in seinem Leitfaden zum Verständniss Böcklins. München 1897.

düstere Trauer ist über diese schöne Landschaft ausgegossen. Eine Apotheose des himmelstürmenden Trotzes hat der Meister in seinem Prometheus gegeben. In seinem Bilde: «Sieh, es lacht die Au» ist die reine Resignation dargestellt; in der «Heimkehr» ein gewaltiges Stück Reue: beide Bilder berühren die gleiche Saite der Menschenseele. Aus dem «Schweigen im Walde» klingt ein Lied von schmerzlicher Entsagung. Die bezauberndste Heiterkeit dagegen athmet die frühlingsprächtige Landschaft in seiner Idylle von Daphnis und Amaryllis, und bacchische Lebenslust symbolisiert die im Sonnenglanz und in der Ueppigkeit des Herbstes prangende Landschaft in der «altrömischen Taverne».

Aus diesen Beispielen erhellt, dass die landschaftliche Natur das Letzte, Tiefste und Innerlichste aussprechen und mächtig auf die Stimmung der Beschauer wirken kann. Nur aber, wenn die nach solchen Grundsätzen gepflegte Tendenzmalerei — und eine solche liegt unzweifelhaft vor — ausschliesslich künstlerischen Zwecken dient, wie dies bei den Holländern und bei Böcklin der Fall ist, wird sie sich vor Abwegen bewahren können. Wenn aber der innere Beziehungsreichthum so stark betont wird, dass z. B. der verdorrende Baum zum Greis und der Stein unter der Eiche zum Druidenaltar wird, so muss mit solcher Deutung die Landschaft in eine unnatürliche Richtung gedrängt werden.

Die landschaftliche Stimmungsmalerei erfordert eine starke Persönlichkeit, wenn sie nicht einen Zug ins Weichliche, Süsse und Unnatürliche erhalten soll.

Erfasst man aber die Natur, wie es Sprache und Poesie ohnehin thun, als Symbolik des Lebens überhaupt, so ist kaum eine Grenze des Darstellbaren durch sie zu finden. Jugendgefühl und Sonnenaufgang, oder Frühling, Heiterkeit und Sonnenschein, weite Fernen und Sehnsucht — alles steht in so naher Beziehung, dass der Beschauer bald an eine durchdringende Gemeinschaft zwischen Natur- und Menschenleben gemahnt wird und dass er Zustände nicht nur des Gemüthes, sondern des Lebens und der Geschichte mitten in Wald und Bergen wiederzuerkennen glaubt. Bei Böcklin führte diese Erkenntniss freilich so weit, dass er die Landschaften mit Wesen bevölkerte, welche in symbolischer Form nur wie die letzte Verdichtung jenes waltenden Naturlebens erscheinen, ihre elementare Energie, ihren dumpfen Schaffensdrang verkörpern.

Es ist aber nicht allein das Gold der Poesie, das uns in solchen Compositionen entgegenglänzt: die Natur selbst bietet die Motive zu solch' ergreifender Stimmungsmalerei. Ist es nicht düster erhabene Trauer, den der Eindruck des Forums in der brennenden Sonnengluth eines heissen Mittags erweckt, wenn die bleierne Atmosphäre des Scirocco auf uns lastet mit ihren eintönig grauen und braunen Tinten und schwarzen Schatten? Andere römische Landschaftsmotive von tragischer Stimmung habe ich bereits geschildert: sie lassen sich häufig genug nachweisen. Die deutsche Natur ist übrigens der Stimmungslandschaft bei weitem nicht so günstig, wie die italienische und französische.

Es hat freilich Landschafter gegeben — und sie

werden nie aussterben — die nur eine Saite anzuschlagen vermochten, immer dieselben Details und Motive wiederholten. Aber auch die Natur wiederholt sich oft. Man will nun auch die Bemerkung gemacht haben, dass selten die Maler, welche in Winterlandschaften excellieren, den Ton des Sommers so recht zu treffen wissen, dass der, welcher das Gewicht auf die Halbtöne legt, selten sich zur Anwendung vollerer Farben versteht.

Wir können aber häufig beobachten, dass es keine individuell wiederkehrende Stimmung des Gefühls, sondern eine eigenthümliche Art der Naturanschauung ist, welche einzelne Landschafter leitet. Bei Rottmann z. B. erscheint die Natur selten jugendlich blühend und grünend, sondern die Spuren der Vergangenheit tragend, nicht die ruhende, sondern die bewegte und kämpfende; er schildert weniger den üppigen Genuss ihres fröhlichen Schaffens als ein Verbleichen und Altern, den Streit des Werdens mit dem Vergehen.

Andere lieben die Frühlingszeit, wo die verjüngte Natur ihre Reize entfaltet und sich ein Glanzmeer über Berg und Thal ergiesst, das von dem durchschimmernden Dufton bis zum blendenden Goldblick in unendlicher Abstufung sich zeigt. Auch die staubige Landstrasse mit ihrer eigenen Welt von feinen grauen Tönen, wie sie sich uns im Sommer bietet, hat Viele schon zu einer Symphonie in Grau begeistert.

Wieder Andere pflegen die tristen Erscheinungen des nördlichen Klimas und der nördlichen Ebenen; für die Einen besteht die Pracht der Natur nur in den Bäumen eines englischen Parks, für die Anderen sind die Leiden der Natur nur die Regen-

güsse und Gewitterschauer: sie spannen am liebsten ihre Malerschirme auf, wenn die gelben Gewässer daherbrausen und die Berge mit dichten Nebeln verhängt sind. Aber auch hier kann sich die Darstellungskunst zu wahrem poetischen Gefühl und zu dramatischer Kraft erheben.

Der Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, die Beleuchtung, Färbung und Stimmung der Natur rufen im empfänglichen Gemüthe immer eine verwandte Stimmung hervor. Ist es schon schwer, die Farbe eines Malers zu schildern, wenn diese eigenartig ist, so ist nun die Aufgabe um so schwieriger, die Bestimmung des Geistigen, der Gemüthsstimmung, in welcher die Natur aufgefasst ist, in Worte zu fassen, sich in die dargestellte Naturscene und in den Geist des Malers gleich lebendig zu versetzen. Der Landschafter nennt sein Bild «Herbstmorgen», «Winterabend», «Sommertag», «Septemberabend» u. s. w. Wie aber die Gegenwart eines bedeutenden Menschen uns beherrscht und die Richtung unseres Denkens und Empfindens nach einem bestimmten Punkte hinzieht, so reissen auch gute Landschaften uns aus uns selber heraus, zwingen uns, den Gedankenprozess mit durchzuleben. Fr. Theodor Vischer machte einmal die Bemerkung, wenn ihm ein Bild gefiele, so höre er etwas dabei, so z. B. bei guten Mühlenbildern glaube er den Mühlbach murmeln zu hören, ähnlich wie wir bei Bildern A. Achenbachs den salzigen Duft, die Kühlung des Wassers einzuathmen glauben. Damit steht in innigem Zusammenhang, wenn Füssly vor den Bildern Constables nach seinem Regenschirm rief und Ruskin sie «Ueberzieher-Wetter» nannte. Der Beschauer

muss sich also auch in die atmosphärische Stimmung, in welcher der Künstler die Gegend vorführt, versetzen. Beliebt ist, wie gesagt, das Schauerliche und Erhebende einer Gewitterstimmung: wir gewahren niedergehenden Regen und über den Gipfeln der Berge dunkle Wolken, oder auch Himmelsbläue in der vom vorübergezogenen Regen durchsichtiger gewordenen Luft mit einzelnen auf der tiefern Luftregion schwimmenden Cumulis. Wir sehen ferner, wie das gelbe Licht der Morgensonne die Gipfel der Berge umspielt und ihre Strahlen streifenweise die niederen Höhen aus der weichenden Dämmerung hervortreten lässt und das frische Grün der Gebüsche sich aus den Dünsten der Gewässer entschleiert: da ist sichtlich ein Erwachen, ein Hinstreben nach der willkommenen neuen Erwärmung; alles wird beleuchtet, aber das Licht schwebt nur auf der Oberfläche und die Gegenstände sind noch nicht davon durchdrungen; jede vertiefte Stelle, jede dem Lichtstrahl nicht zugängliche Seite hat ein feuchtes, dumpfes Aussehen; die Dünste der Luft weichen zwar zurück, aber sie hemmen die Klarheit und überziehen das Entlegene mit einem düsteren Flor. Das ist der Charakter des frühen Morgens. Einige Stunden später spricht uns die Morgenlandschaft schon wesentlich anders an: nun ist überall völliges Leben, aber neues unermüdetes Leben im Ausdruck der Jugend, das Licht durchdringend und doch die Schatten noch frisch. Nach wenigen Stunden aber wird die Farbe stärker und die Schattentheile sind heller und völlig erkennbar. Wir sehen, wenn der Mittag die Düfte vertrieben hat, nur wenige kurze Schatten auf den Gefilden

lagern, alles zeigt sich im hellsten sonnigen Lichte, die Seen und Flüsse, die Bäche und Quellen spiegeln das reine Himmelsblau. Wir sehen am Abend das sinkende Licht um die Spitzen der Halme spielen und röthlich an den Stämmen der Bäume dahinschleichend, lange Schatten werfen: die Abendbeleuchtung ist unter allen die reizendste und anziehendste, weil durch das Ganze nun eine wohlthätige Wärme, als Rückwirkung des vorübergegangenen und überall eingedrungenen Sonnenlichtes herrscht, die selbst in den flimmernden Schatten sichtbar ist. Und endlich zeigt sich der nächtliche Anblick des ruhigen, fern im Hintergrunde mit dem Horizonte zusammenfliessenden Meeres und man wähnt den schwankenden Mondesstrahl, das schattige, tiefe Dunkel des Küstenvorgrunds wirklich zu sehen, das Duftige und Neblige der Meeresatmosphäre zu empfinden.

Diese natürliche Poesie des Lichtes und der Tageszeiten, die in uns bei jedem Naturgenuss anklingt, ist etwas Uraltes und Wohlbekanntes. An sich gehört sie freilich dem Gebiete der Zeit, also künstlerisch gesprochen, der Poesie und Musik an, da sie nur Räumliches darstellt, gewissermassen von der Zeit abstrahiert und daher die Landschaft zwar im Lichte einer der Tageszeiten zeigt, aber so, als ob dies bleibend, gleichsam eine Eigenschaft dieser Lokalität wäre.

Claude gibt uns z. B. in mehreren seiner Landschaften die Poesie des Abendlichtes. Schleich schildert mit Vorliebe den Zauber der Mondnächte; so zeigt er ein weitgestrecktes Moor, stark bewölkten Himmel, im Winde schwankendes Schilf und zwischen den schlanken Rohren das unheim-

lich bleiche Mondlicht. Wir denken vor dem Bilde unwillkürlich der Schilflieder Lenaus, aber wir denken nicht daran, dass dieses Licht eine Dissonanz sei, welche der Auflösung bedarf, wir betrachten es vielmehr in Verbindung mit den Formen der Landschaft als eine denselben zukommende, zu ihrer Charakteristik gehörige Stimmung.

Dies ändert sich zwar einigermassen, wenn wir es nicht mit einem Bilde, sondern mit einem Bildercyclus zu thun haben; denn hier findet eine Mittheilung in zeitlicher Folge statt. Der erste Künstler, der eine Reihe von Stimmungsbildern in einem Cyclus und zwar in Allegorien vorführt, ist Giovanni Bellini. Er schildert den Morgen, indem er das Gebirge in einen zarten, bläulichgrauen Nebel hüllt, er schildert den Abend, dessen letztes bleiches Licht er auf eine an dem Rücken eines Berges sich hinziehende Stadt fallen lässt oder er lässt tiefe Abendschatten ein Flussthal umziehen, während die dunklen Bergkuppen in scharfem Constrast zu dem Gelb des Himmels stehen.[1]

Die vier Tageszeiten sind später häufig gemalt worden, aber meist so, dass man nur vier vereinzelte, nach einer äusserlichen Richtung zusammengestellte Bilder sieht. Erst Schirmer, dem es freilich weniger darauf ankam, die Tageszeiten an sich darzustellen, der vielmehr nur für die biblische Gleichnissgeschichte nach landschaftlichem Ausdruck suchte, hat es in Deutschland zuerst verstanden, die Tageszeiten in cyclischen Dar-

1 Zimmermann, a. a. O. S. 52.

stellungen in der historischen Landschaft zur Wirkung zu bringen. Auch die Jahreszeiten wurden nicht selten in geschlossener Folge dargestellt.

Anders freilich Hokusai. Er hat den Berg Fuij in hundert verschiedenen Ansichten in allen atmosphärischen Stimmungen der Natur gezeichnet. Und Claude Monet hat in einem Cyclus von fünfzehn Bildern zwei Getreideschober gemalt — nichts weiter, aber er hat sie gemalt in Dämmerung und Regen, in Schnee, Frost und Sonne. Bei Richard Muther[1] finden wir dafür die begeisterten Worte: «An einem einzigen Stück Natur besang er die Poesie des Universums und wäre, hätte er zeitlebens nur diese Getreideschober gemalt, ein pantheistischer weltumfassender Künstler . . .»

Masslose Genügsamkeit im Motiv, aber höchste Ansprüche an die Technik! Der Ueberzeugung, dass der Wechsel der Tageszeiten Begleiter und Träger alles menschlichen Thuns ist und mit seiner symbolischen Bedeutsamkeit in alles hineinklingt, dieser Ueberzeugung, die wir als den Grundgedanken z. B. des Schirmerschen Cyclus wahrnehmen, tritt die Anschauung gegenüber, dass ein «einsames Kornfeld» genügt, um gleichsam als Spiegel die Atmosphäre, den Lufthauch und die flüchtigsten Lichteffekte aufzufangen.

Damit ist aber auch der Unterschied zwischen dem älteren Stimmungsbild und dem modernen charakterisiert: hier sehen wir nur das äussere scheinende Phänomen, dort tritt es lebendig und beseelt vor uns hin.

---

[1] Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrh. II. Bd. S. 646.

Der «landschaftliche Gedanke» spielt in der älteren Malerei bei der Entwicklung des Werkes keine unbedeutende Rolle. Was sind aber landschaftliche Gedanken?

Wenn wir eine Landschaft vor uns haben, in deren Ebene Fruchtfelder und Waldpartien wechseln, an deren Bergen ein mächtiges Gewitter hinzieht, während ein Regenbogen sich leuchtend über das Land spannt, so ist damit der Gedanke des Wohlthätigen und Versöhnenden der grossen Naturerscheinung prägnant ausgedrückt. Wenn Turner ein Bild «Regen, Sturm und Geschwindigkeit», eine Eisenbahnbrücke und den darüber brausenden Zug malt, (1844!) so will er damit eine poetische Verklärung des neunzehnten Jahrhunderts bieten, eine Allegorie auf das Wesen der Schnelligkeit.

Der wirkliche Künstler ist eben allezeit Dichter und, wie dieser, stets auf die Darstellung angewiesen, die im Wetteifer mit der Wirklichkeit gipfelt.

Wir wissen, dass Böcklin sich in seiner «Felsenschlucht» von den Goethe'schen Versen anregen liess:

> «Kennst Du den Weg und seinen Wolkensteg?
> Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg,
> In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut».

Böcklin hat in seinem Bilde der beängstigenden Stimmung, die den einsamen Wanderer inmitten einer wilden Natur überkommt, lebensvollen Ausdruck gegeben.

Nehmen wir nun ferner an, in einem Künstler sei eine Darstellung der Natureinsamkeit und Naturstärke angeregt worden, einer Einsamkeit

wohin der Mensch nicht dringt, in der nur zuweilen die rastenden Raubvögel ihre Beute verzehren. Diese Naturscene wird selbstverständlich eine ernste Stimmung beim Beschauer wachrufen.

Der Künstler wird dem Bilde etwa folgende Situation geben. Hohe Felsen umschliessen ein dunkles kleines Wasser, an dem eine alte Eiche und einige Buchen, Gestrüpp und Pflanzen stehen. Ueber dem Felsenkessel blicken Vorberge herein. Ein Wetter zieht am Himmel auf und deckt fast völlig den blauen Aether. Unten am Himmel, an den Bergen, ziehen helle Wolken, auf welche die Sonne noch wirkt, während sonst kein Lichtstrahl in die Landschaft fällt, nur vom Luftlichte erhellt steht rechts eine hohe Felswand mit einer Laubkrone. Ein Raubvogel streicht über die Schlucht, in der zwischen Büschen ein Quell zur dunklen Fluth herabrieselt.

Ein anderes Bild! Die Sonne, abendlich warm, scheint den stummen Mauerresten einer alten Burg Leben einzuhauchen, und blühende Büsche, Sträucher und Bäume, suchen den trüben Eindruck der zerfallenen Ruine zu tilgen. Die ewig junge Natur mildert mit ihrer Schönheit die traurige Thatsache des Zerfalles aller Menschenarbeit. Wird bei solchem Anblick in blühender Umgebung, bei wolkenlosem, warm leuchtenden Aether in der Phantasie des Malers nicht ein Bild «Frühling in einer Ruine» auftauchen?

Soll ein Gemälde heitere Stimmung in uns wecken, die Stimmung etwa, in der wir uns befinden, wenn wir an einem schönen Sommermorgen ein lauschiges Plätzchen aufsuchen, an dem die Schönheit der Natur begeistert und glücklich

macht, so muss bei der Ausführung des Bildes in Stimmung, Form und Farbe darauf Rücksicht genommen werden. Denken wir es uns so: eine Weidengruppe steht in der Mitte des Bildes, als die Haupt- und Schattenmasse desselben. Unter dieser zeigt sich üppiges Schilf, welches seine Blumen zum Wasser niederneigt, indem es sich spiegelt; rechts sieht man auf das Wasser und auf ein felsiges Gebirge. Das Bild müsste möglichst hell und klar gehalten, farbig und in warmen Tönen ausgeführt sein.

In diesen Bildern ist also vorzüglich auf die poetische Stimmung Rücksicht genommen; andere Bilder streben nun an, durch Linie und Form das Weite und Grosse einer Landschaft auszudrücken und der Stimmung nur in realistischer Weise als Beigabe Rechnung zu tragen. Rottmann hat in dieser Weise seine meisten und besten Bilder erfasst und dadurch grosse und poetische Wirkungen erzielt.

Ein solches Bild malte auch August Geist (1850), ein Felsenmotiv aus der Rhön. In der Mitte des Bildes steigt ein hoher Basaltfelsen auf, dunkel und mächtig umschattet von einem links heraufziehenden Wetter. Vor dem Felsen führt eine Brücke zu einem Weg, der rechs in den Vorgrund, links um den Felsen herum nach dem Hintergrund, aber in die Höhe führt. Am Fusse des Felsens stehen einige Föhren, die sich von dem rothen Geäste in den saftigen Kronen hell abheben. Rechts von dem Felsen des Vorgrundes sieht man über viele Gründe hinaus in eine bergige Ferne, die von duftig blauen Gebirgsstreifen geschlossen ist. Links vom Felsen im Hintergrunde erblickt

man die Ebersburg. Ein Schäfer zieht mit seiner Heerde über das alte, morsche Mauerwerk des Brückleins.

Der Kern all' dieser Naturdichtungen, ist ein poetischer Gedanke, eine lyrische Stimmung. Von dieser lyrischen Stimmung ist kein weiter Weg zum Romantischen, zum Phantastischen, zum Märchenhaften.

«Das sogenannte Romantische einer Gegend», sagt Goethe in seinem Maximen, «ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit.» Goethe deutet damit richtig an, dass man nicht gut daran thut, das Element des Sentimentalen, das der Natur völlig fremd ist, aus der Sphäre des Gemüthslebens in jenen Begriff hineinzuziehen. Die Zeit liegt nicht allzufern, in der man meinte, weil sich an das glanzvolle Tageslicht die Empfindung des Heiteren, Lebensfrischen knüpft, mit dem Mondlicht um seiner Blässe und verhältnissmässigen Schwäche willen den Gedanken des Wehmüthigen oder doch Empfindsamen nothwendig verbinden zu müssen.

Wir wissen heute, dass mancher Gegenstand doppelt schwermüthig auf uns wirkt, wenn die Dürftigkeit seines Wesens uns in vollem Glanze der Sonne entgegentritt.

Es ist aber schon längst richtig beobachtet worden, dass auch ausgesprochene Realisten aus dem innigen Verkehr mit der Natur das Unbegreifliche in derselben erkennen lernten. Das Vertiefen in das geheimnissvolle Leben und Weben der Natur hat die Märchenwelt hervorgezaubert, das Unbegreifliche nach dem Geiste des sinnig

Schauenden gestaltet: der Zug des Nebels wird zum Erlkönig, das Spiel der Sonnenflecken im Schatten des Waldbachs zum Reigen der Elfen, aus dem knorrigen Wurzel- und Astwerk der Bäume wachsen phantastische Gestalten.

Von Turner wissen wir, dass er Drachen und Drachentöter und gespenstische Geisterzüge über dem Meeresgischt und dem bergegrossen Prometheus, über Berge gefesselt liegend, malte.

Und in Böcklins tiefsinniger Farbendichtung, «die Gefilde der Seligen», besitzen wir ein zaubervolles Märchen aus einem heiligen, sonnigen Lande, wo die Natur Frieden und stille Seligkeit athmet. Und was ist sein «Centaur in der Dorfschmiede» anders als ein Märchen, das er uns in glaubhafter Weise erzählt? Oder wenn er uns das jauchzende Leben des heiteren Meeresvölkchens schildert — immer bleibt er der Märchendichter, der aus unserer dunsterfüllten, trüben Alltagswelt flüchtet.

Ein feinsinniger Beurtheiler der Kunst Böcklins, Max Lehrs, hat mit Recht den Meister gegen den Vorwurf vertheidigt, dass er alles ins Märchenhafte steigert. Wie es im Reich der Lyrik uns niemals einfallen würde, den Dichter zu tadeln, weil er im Grase Diamanttropfen oder an den Zweigen zartgewobene Elfenschleier erblickt, wo gewöhnliche Sterbliche nur Thautropfen und Morgennebel sehen, so sollen wir auch mit einem so lyrisch veranlagten Künstler, wie es Böcklin ist, niemals rechten, wenn er uns in die Welt seiner Märchenträume führt und seinen Himmel türkisblau erstrahlen und seine Purpurmäntel aus dem fernen Waldesgrün so hell und grell hervorleuchten lässt, wie wir es niemals gewahren.

Aber diese lyrischen phantastischen und dramatischen Stimmungsbilder machen das Wesen des Landschaftsbildes keineswegs aus, sie bilden nur Richtungen in der weitverzweigten Landschaft. Bei diesen Schöpfungen ist noch jede einzelne Form so empfunden, wie ich dies im vorhergehenden Capitel geschildert habe.

Es kann hier aber mit Recht die Frage aufgeworfen werden, worin besteht der Reiz der Landschaftsbilder mancher Holländer, z. B. des Meindert Hobbema? Ideale, poetische Auffassung lässt sich bei ihnen nur in geringem Grade nachweisen; die Composition ist nicht selten ohne besondere Wahl, ohne Abwiegen der Linien, ja es kommt bei einzelnen Landschaften Hobbemas vor, dass über Bäume und Häuser gewissermassen eine perspektivische schiefe Linie von rechts nach links dem Horizonte zuläuft, ohne dass links ein Gegengewicht wäre; die Wolken gehen beinahe parallel mit dieser Linie — es sind also die Gesetze einer schönen Composition nicht beachtet. Trotzdem bieten diese Schöpfungen einen besonderen Reiz, weil sie naiv, voller Empfindung, leicht produciert und durch die Wahrheit der Details in hohem Grade anziehend sind. Diese Bilder wirken namentlich durch das Erfassen der landschaftlichen Physiognomie, durch den Ausdruck der elementaren Stimmungen unmittelbar auf die Empfindung.

Aber das ist es nicht allein, was zu unserm Herzen spricht. Robert Vischer[1] hat wohl das Richtige getroffen, wenn er meint, der Phantasie-

[1] Deutsche Rundschau, 1893. S. 207.

mensch identificiere sich mit der Natur. «Er ist schauend Natur, aber was sie o h n e sein Schauen ist, weiss er nicht . . . Der Inhalt einer Landschaft ist unser eigenes Wesen, aber getaucht in das unbekannte Wesen der Natur. Sympathisch ahmen wir innerlich ihre Erscheinung nach, doch wir würden es nicht thun, wenn wir nicht den gleichen Ursprung mit ihr hätten, und es würde uns nicht beglücken, wenn nicht wir und die Natur auf solches Glück eingerichtet wären.» Bürger (Thoré) drückte Aehnliches einst mit den Worten aus: «Nicht in der Natur liegt die Poesie, sondern in dem Gefühl, das die Natur im Künstler erweckt. Sie ist die Spiegelung der Natur im menschlichen Geiste.»

Auch eine flache Feldlandschaft gewinnt uns deshalb, nimmt uns ein und vermag uns, unterstützt durch einen hellen Sonnenblick auf grünes Korn, den gewöhnlichen Blüthenflor, durch die laue Luft im Alltagsanzuge ihrer Wolken — in eine harmlose, friedliche Stimmung zu versetzen.

Der moderne Realist will aber eine solche Stimmung gar nicht hervorrufen und verzichtet auf jenes «Glück». Auch er malt Morgen-, Abend- und Regenstimmungen; aber er ist viel bescheidener als der Niederländer; es genügt ihm der dürftigste Fleck Erde, um eine nebelige Morgendämmerung oder einen schwülen Gewitterdunst zu schildern. Wenn Viktor Hugo sagt: «Es gibt keine Grenze in der Kunst. Alles ist Gegenstand, Alles geht in den Rahmen der Kunst», so kennzeichnet er damit auch die ästhetische Tendenz des modernen realistischen Stimmungsmalers, der Alles im Raume zu fesseln versucht.

Die dabei angestrebte und auch vielfach erreichte Sicherheit im Treffen des naturwahren Tones, die Fähigkeit, die Natur malerisch zu sehen und wiederzugeben, stellte an das Geschick der Behandlung allmählich immer grössere Anforderungen; denn im Verfolgen des Zieles war es soweit gekommen, dass die Bravour der Technik höher gestellt wurde als die treue Nachahmung der Natur.

Man wendete sich deshalb geringschätzig ab von den einfachen Naturproblemen. Die älteren Meister haben im Allgemeinen sehr bunten Scalen durchleuchteter Himmel, die vom Violett des Horizontes durch Roth, Orange, Gelb, Gelbgrün und Blaugrün zum Blau des Zeniths aufsteigen, entsagt und die Buntheit des Farbenspiels durch das schöne innere Leuchten ersetzt.[1]

Eine Ausnahme von dieser Regel bildet Altdorfer, der sich bereits in einem kecken Spannen und Steigern der Effekte über die Alltagserscheinung der Natur hinaus wagte und zum Phänomen seine Zuflucht nahm. Rings um den goldenen Mittelpunkt taucht Altdorfer den Himmel in feuriges Purpurroth, dann in weiteren Kreisen in tiefe, schwarze Finsterniss. Man hat mit Recht bemerkt, dass ein solcher Effekt mehr an Feuerwerk als an die Naturerscheinung erinnert.[2]

Doch die modernen Maler studierten wieder mit Vorliebe seltene Phänomene. Es gibt nun Phänomene des Durchleuchtet- und Beleuchtetseins trüber Medien, die in der Natur unendlich oft gemischt vorkommen. Und es ist unzweifelhaft

---

[1] Vgl. Ludwig, a. a. O.
[2] Friedländer, Altdorfer. S. 77.

die Analysierung solcher Phänome für den Maler besonders wichtig, wie wir ihr auch zur Zeit der Herrschaft des «geographischen» Landschaftssinnes nicht selten begegnen. Wir haben also zwei Arten solcher Studien zu unterscheiden: die ältere, wie die holländische, der auch noch das Verfahren Troyons, Rousseaus u. a. verwandt ist, welche das Naturspiel in seiner ganzen Erscheinung, ja um seiner Erscheinung willen erfasst und die jüngere, welche die verschiedenen Einwirkungen des Himmels, die «individuelle Atmosphäre» wiederzugeben bestrebt ist und die konventionelle in den Hintergrund treten lässt.

Goethe selbst, der einmal gesagt hat: «Es sind immer nur unsere Augen, unsere Vorstellungsarten; die Natur weiss ganz allein, was sie will, was sie gewollt hat», führt uns in die Analysierungsweise des Malers der früheren Generation, indem er ein Phänomen in seiner Farbenlehre schildert. Er erzählt:

Auf einer Harzreise im Winter stieg ich gegen Abend vom Brocken herunter, die weiten Flächen auf- und abwärts waren beschneit, die Haide von Schnee bedeckt, alle zerstreut stehenden Bäume und vorragende Klippen, auch alle Baum- und Felsenmassen völlig bereift, die Sonne senkte sich eben gegen die Oderseite hinunter.

Waren den Tag über, bei dem gelblichen Ton des Schnees, schon leise violette Schatten bemerklich gewesen, so musste man sie nun für Hochblau ansprechen, als ein gesteigertes Gelb von den beleuchteten Theilen widerschien.

Als aber die Sonne sich endlich ihrem Niedergang näherte und ihr durch die stärkeren Düfte höchst gemässigter Strahl die ganze mich umgebende

Welt mit der schönsten Purpurfarbe überzog, da verwandelte sich die Schattenfarbe in ein Grün, das nach seiner Klarheit einem Meergrün, nach seiner Schönheit einem Smaragdgrün verglichen werden konnte. Die Erscheinung ward immer lebhafter, man glaubte sich in einer Feenwelt zu befinden, denn Alles hatte sich in die zwei lebhaften und so schön übereinstimmenden Farben gekleidet, bis endlich mit dem Sonnenuntergang die Prachterscheinung sich in eine graue Dämmerung, und nach und nach in eine mond- und sternenhelle Nacht verlor.»

Dieses Phänomen, welches ganz im Widerleuchten der Atmosphäre auf die von der Sonne geworfenen Schatten beruht, wird dann verständlich, wenn man beachtet, dass unter solchen Umständen bei niedergehender Sonne das östliche Himmelsgewölbe meist ein entschiedenes Grünblau zeigt, dessen Widerschein auf den vom rothen Licht der Sonne geworfenen Schatten diesen jenes prächtige Grün nothwendig mittheilen muss, welches Goethe damals entzückte.

Die Beobachtung der Lichtwirkung in der Natur führt aber zu dem Ergebnisse, dass wie im Reiche der Musik zwischen den einzelnen Tönen, so im Reiche des Lichts zwischen den einzelnen Farben das Verhältniss durchaus relativ und von der Vergleichung mit anderen abhängig ist. Dieselbe Farbe, die in einem Verhältniss röthlich erscheinen kann, kann bekanntlich unter einem anderen gelblich, unter wieder einem anderen grünlich erscheinen.

Das Streben, die Natur unmittelbar in ihren Erscheinungen festzuhalten, kann aber leicht in

der Wahl der Töne eine krankhafte Sucht nach Ungewöhnlichem herbeiführen und zwar besonders dann, wenn die Maler sich an der Wiedergabe von ungewöhnlichen, prachtvollen Naturerscheinungen versuchen. Selbst ein Rottmann, der Licht- und Lufteffekte wahr und reizvoll wiederzugeben verstand, legte auf solche ausserordentliche Licht- und Farbenwirkung viel Gewicht, ging gelegentlich namentlich in der Betonung meteorologischer Erscheinungen, die mitunter auftauchen, aber nicht zum immanenten Charakter des Naturbildes gehören, weiter, als sich rechtfertigen lässt. Als Moment in einer Reihe bewegter Momente mag ein Beleuchtungseffekt, eine frappante Reflexwirkung, worin die Natur fast theatralisch erscheint, in der Natur herrlich sein, aber ihre Nachbildung führt doch meist nur zu technischen Experimenten. Die Darstellung der glänzendsten atmosphärischen Licht- und Farbenphänomene ging in den seltensten Fällen ohne Effekthascherei ab.

Es braucht deshalb nicht etwa falsch gesehen zu sein, aber es berührt schon deshalb, weil die alten Meister meist ausserordentlich einfache malerische Probleme wählten, seltsam, wenn moderne Landschafter in dem Bemühen, einer unter gewissen Umständen der Witterung und Beleuchtung sich darstellenden Gegend ihre eigenthümliche Stimmung und Affiziertheit abzugewinnen, nach unwahrscheinlichem, übertriebenen Effekt haschen, oder wenn sie sich ausserordentlich complicierten Problemen zuwenden, wenn sie z. B. eine besondere Vorliebe für irisartigen, südlichen Glanz der Lüfte, für die feuerrothen Lichter und violetten Schatten bekunden, wie sie in unserem Vaterlande höchstens

zwei-, dreimal des Jahres vorzukommen pflegen. Es gibt Licht- und Farbeneffekte, die vielleicht auf einen Augenblick möglich sind, aber auf der Leinwand unnatürlich erscheinen.

Das «konventionell Gesehene», also das Natürliche, aber wird mit Bewusstsein ignoriert; die moderne Kunst malt lediglich Effekte. Und es ist seltsam, dass dieselbe Malerei, die so anspruchslos in Inhalt und Form auftritt, die ungewöhnlichsten malerischen Stimmungsreize dem Beschauer übermitteln will, wie wir sie ähnlich schon früher in den mehr oder weniger künstlerisch behandelten geographisch interessanten Darstellungen fanden. Diese exotischen Gemälde fesselten den Blick zumeist ähnlich wie eine aussergewöhnliche Naturerscheinung am Firmament. An die Materie der Farbe wurden hier ausserordentliche Anforderungen gestellt: die Farbenpracht namentlich der sich im Dunst der Atmosphäre senkenden Sonne, die unmittelbare Wirkung derselben auf den Horizont und ihre Reflexwirkung auf das Terrain — all' das ist in solchen landschaftlichen Charakterbildern meist in einer Weise behandelt, die daran zweifeln lassen könnte, ob das Grundgesetz der Natur überall dasselbe ist.

Wir können aber überhaupt immer wahrnehmen: wo ein durch das allgemeine Studium der Naturerscheinungen hochpotenziertes Talent für die Farbe vorhanden, da sucht es auch nach dem schwierigst Darstellbaren, Aussergewöhnlichen, um daran seine ganze Gewalt ausüben zu können: indess, überraschend, aber vorübergehend, wie die Naturphänomene, ist auch die Wirkung dieser sie so schildernden Bilder.

An Effekthascherei erinnert aber ein solches Herausgreifen der Ausnahmsfälle in der Natur immer. Und wenn uns z. B. das krasse Schauspiel eines bluthrothen Sonnenuntergangs geboten wird, oder wenn ein Winterfeld die schon tiefstehende Sonne zeigt, welche Alles mit gelbem, brandigem Scheine umgiesst und gegen den Himmel kalt-weisse Strahlen sendet und wenn unter der Sonne eine Menge Figuren in gelbrothem Tone stehen, so ist das unmalerisch und spricht den künstlerischen Principien von Harmonie und Abrundung geradezu Hohn. Nur die ungemein virtuose Behandlungsweise, welche diesen überreizten Farbenkünstlern eigen zu sein pflegt, weiss es zu verhüten, dass solche Bilder trotz ihrer phantastischen Farbenabstufungen nicht noch unerquicklicher wirken.

Ein anderes Beispiel bietet die Pflege des kreidigen Colorits und der ungeheuer schmalen, scharfen Schatten. In Mondscheingemälden steht ferner der Mond häufig sehr grell und darum fleckig im Bilde: er ist stärker betont als alles Andere, stärker auch als der Vorgrund, der doch — nach einer alten Regel, die wenn sie auch zum gedankenlosen Vorurtheil entartet war, eine gewisse Wahrheit enthält — materieller wirken sollte. Gerade in den modernen Mondscheingemälden begegnen wir einer Ueberfülle von berechneter, kalter und verfehlter Effekthascherei.

Wir sehen endlich in der Natur das Hellere, den Himmel, oben, das Dunkle, die Erde, unten. Und unser Gefühl ist nicht abgeneigt, dies Gewöhnliche als etwas Nothwendiges zu betrachten. Es gibt aber auch Landschaften, in denen das

hellste Licht unten ist. Und Jeder, der die Natur zu beobachten gewohnt ist, wird zugestehen, dass eine solche Erscheinung bei dem Untergang der Sonne möglich ist. Jedoch nicht Alles, was in der Natur gelegentlich vorkommt, ist im Sinne der bildenden Kunst. Auch die Natur ist manchmal paradox und scheint ihren tiefsten inneren Regeln zu widersprechen, freilich nur für den Standpunkt, den wir zufällig eingenommen haben.

Finden wir aber in Landschaftsgemälden zuweilen eine Betonung von Himmel, Luft, Wolken und Beleuchtung, in der ein Aeusserstes zur Anschauung kommt, so wird in jedem Falle die zuversichtliche Behauptung des Malers lauten: «So habe ich es gesehen!» Häufig ist jedoch dabei die Angabe der Künstler, dass sie bei seitlicher Senkung des Kopfes die Farben einer entfernten Landschaft lebhafter sehen,[1] oder dass sie sich des Schwarzspiegels bedienten.

Abgesehen nun davon, dass man aus der Optik weiss, wie kritisch z. B. die Bläue des Aethers zu messen ist, wie Täuschung und Fehlgriff hier fast unvermeidlich sind, dass die Erde zu dem Himmel gleichsam abgewogen sein und die Lichtspannung durch Bäume, Felsen, Architektur, Schatten etc. gehörig berechnet sein muss — abgesehen von all dem, kommt dabei noch in Betracht, was ich schon angedeutet habe, dass es zu allen Zeiten Maler, ja Malerschulen gegeben hat und wie ich vermuthe, auch heute noch gibt, welche Farben verwechselten,

[1] Vgl. Chas. A. Oliver. A chritical study of a few of the changes found in the field of vision, taken whilst the eges are placed at right angles to their ordinary position. Brain Part. LXXII. S. 562—565.

die den gewöhnlichen Augen sehr verschieden aussehen, dagegen andere Farben unterschieden und zwar ebenso bestimmt und, wie es scheint, sogar noch etwas feiner als die normalen Augen. Ich habe schon erwähnt, dass längere Zeit ein «grauer Ton» herrschte, wie er der Natur fremd ist. Solche Bilder machten den Eindruck, als seien sie ohne Oel und Terpentin auf einer Kalkgrundierung ausgeführt, die sofort die Farben einzieht. Aehnlich verhält es sich mit der Schwarzmalerei, welche die Schatten, die eine auf grüner Wiese oder braunem Wege gehende Gestalt wirft, nicht etwa in dunklerem Grün oder Braun malt, sondern in Schwarz, so dass sie verschütteter Tinte nicht unähnlich sind. Ein solches Schwarz gibt es aber in der Naturstimmung niemals. Um auf eine ältere charakteristische Erscheinung zurückzugreifen, möchte ich hier auch noch erwähnen, dass es unzweifelhaft ist, dass die merkwürdigen gelbbraunen Landschaften des van Goyen, die den Eindruck erwecken, als sei Baum, Gesträuche, Grasboden nebst dem Himmel und dem Gewässer ganz aus Einem Topfe gemalt, ebenfalls nicht in der Natur begründet, sondern auf eine bestimmte Art von Farbenblindheit zurückzuführen sind.

Der Effekt der gelben Linse ist ein sehr wichtiger Faktor, den man häufig studieren kann. Die krankhafte Trübung der Linse eines alternden Malers gibt seinen Bildern einen so charakteristischen Farbenton, dass der Kundige ihn leicht erkennt.[1] Unter diesem Verwischtsein des

[1] Die Möglichkeit, die einzelnen Farbentöne richtig zu unterscheiden, wird vermindert, wenn in Folge pathologischer Vorgänge in der Linse die örtliche Perception der Dinge in der Aussenwelt und damit die feine Unterscheidung der Farben alteriert wird.

Farbensinnes leiden, wie gesagt, z. B. die Gemälde van Goyens — ocherfarbene Menschen, Häuser, Wässer, Sträucher! Und wer weiss, wie bunt sich van Goyen seine Bilder dachte.

Ferner hat Liebreich in einem in «Macmillars Magazine» veröffentlichten Aufsatze 1872 den krankhaften Zustand der Augen Turners vom wissenschaftlichen Standpunkte aus beleuchtet — freilich unter gewaltigem Protest seiner Anhänger, der heute noch nicht verklungen ist. Liebreich wies nach, dass die Bilder Turners eine seit dem Jahre 1839 auffälliger werdende Veränderung erfuhren, sofern alle helleren und leuchtenden Gegenstände derselben eine senkrechte Verlängerung erlitten, so dass z. B. die Sonne als ein leuchtender Streifen in derselben erschien, und ganze Gemälde an die Bilder in Cylinderspiegeln erinnerten. Liebreich wies nach, dass es sich um eine anormale Lichtzerstreuung gehandelt haben muss, durch welche die helleren Theile je nach ihrer Leuchtkraft mehr oder weniger stark senkrecht gestreckt wurden, während die lichtärmeren Farben seiner Malereien eine ähnliche Zerstreuung nicht mehr bewirkten.

Domenico Beccafumi (1486—1551) aber litt wie Guaita dargethan hat, wenn nicht an Violettblindheit, so doch an deutlicher Schwäche der Violettempfindung. Guaita schloss aus der analytischen Prüfung der in Siena befindlichen Gemälde des Meisters, dass er die schwachen Töne des Blau mit denen des Grün, dass er ferner hell erleuchtetes Blau mit Purpur verwechselt, dass er die Tendenz verfolgt, die Schatten violett, die hellen Stellen gelb zu malen, dass er die hellen Nüancen

des Rot fast immer mit Violett mischt, dass er ferner die starken Lichtcontraste sucht, die Schatten zu scharf darstellt, aber wenn er Effekte von intensivem Licht malt, dass er alsdann im Colorit wie im Schatten keine Defekte zeigt. Guaita schliesst daraus, dass Beccafumi an mangelhafter Violett- und Lichtempfindung litt.[1]

So ist die von Augenärzten vorgenommene Prüfung von Gemälden mit Rücksicht auf die Farbenempfindung eines Malers also nicht unwichtig.

Ein davon weit verschiedener Fall liegt bei Jan Brueghel vor. Seine Farbe ist meist naturwahr — nur der grell-blaue Himmel stört zuweilen die Harmonie. Da diese Erscheinung jedoch nur bei jenen seiner Bilder vorkommt, die auf Kupfer gemalt sind, so darf man wohl annehmen, dass diese unwahre Farbe die Folge eines chemischen Prozesses ist. Bei den Venezianern finden wir oft Landschaften, deren Farben fahlgrün im Vordergrund und dunkelgrün im Mittelgrund waren, die jedoch mit der Zeit oxydierten, sodass sie gegenwärtig gewöhnlich schwarz aussehen.[2]

Ueberhaupt müssen wir bei älteren Bildern vorsichtig zu Werk gehen, wenn wir einem Meister das Vermögen, den wahren Ton der Natur zu treffen, absprechen wollen, denn bei vielen Farben ist eine chemische Veränderung im Lauf der Jahrhunderte nachzuweisen.

Für die Beurtheilung einer Anzahl von Werken

---

[1] Vgl Guaitas Festrede, gehalten an der Universität Siena am 4. Dez. 1892.

[2] Vgl. Lermolieff, Kunstkritische Studien über ital. Malerei in den Gall. Doria u. Borghese 1890. S. 354.

der modernen Landschaftsmalerei aber erscheint es mir nöthig, nicht nur die Folgen der Anwendung des Schwarzspiegels, sondern auch die Wirkungen individueller Sehstörungen ernstlich in Betracht zu ziehen. Die in unserem Jahrhundert einen erschreckenden Aufschwung nehmende Kurzsichtigkeit, der zunehmende Gebrauch einseitiger Sehgläser hat jedenfalls ein schärferes Erfassen der Formen nicht begünstigt. Aber unwillkürlich drängt sich die Frage auf, ob nicht die Schilderhebung einer gewissen Art Stimmungsmalerei, die ja an sich einen Fortschritt der Landschaftsdarstellung bedeutet, damit innig zusammenhängt.

DIE STAFFAGE.

So lange die Landschaft nicht wahre Selbständigkeit besitzt und das eigentlich malerische Princip sich darauf beschränkt, eine im Freien spielende Scene mit einem landschaftlichen Hintergrunde zu versehen, sind es eben diese Landschaftshintergründe, in denen wir die Staffage zu entdecken haben. Das religiöse Element ist in ihr lange Zeit ausschliesslich vorherrschend, gleichsam, als ob es die Neuerung entschuldigen wollte und dadurch immer noch die Kunst einem heiligen Zweck dienend erhalten bleiben sollte. In den Altartafeln finden wir in der Landschaft des Hintergrundes nicht selten miniaturartig einzelne Episoden aus dem Leben Jesu oder wir gewinnen durch offene Bogen den Ausblick auf ein Hügelland, das mit ähnlichen Darstellungen belebt ist. Scenen aus dem Leben der Heiligen füllen häufig den landschaftlichen Hintergrund und lenken die Aufmerksamkeit von dem Hauptvorgange ab, ja wir begegnen namentlich in der altniederländischen Kunst Werken, in denen ein gemeinsamer landschaftlicher Hintergrund die Möglichkeit verleiht,

zahlreiche Episoden deutlich vor das Auge zu bringen: die mannigfachen Windungen und Senkungen im Boden gestatten, die Handlungen unter einander zu verbinden.

Sowohl dem alt-flandrischen wie dem florentinisch-umbrischen Hintergrund sind diese Eigenthümlichkeiten gemeinsam und nicht selten stossen wir auf die Darstellung paralleler Begebenheiten, die in der Landschaft in kleinen Figuren vorgeführt werden. Bei der Darstellung des Martyriums des heil. Sebastian finden sich vielfach in reich gegliederter Landschaft geharnischte Reiter und Soldaten. Bei der Anbetung der Könige sieht man meist den Zug der Könige in steiler Gebirgslandschaft oder den bethlehemitischen Kindermord; auch bei der Geburt Christi naht oft aus der landschaftlichen Ferne der Zug der Könige, während andere Vorgänge, wie z. B. die Verkündigung an die Hirten, in der Landschaft zerstreut sind. Bei der Darstellung der heiligen Familie ist es die Flucht nach Ägypten, welche gerne als Staffage der Ferne dient. Bei der Darstellung der Pietà zeigt sich nicht selten im Hintergrund der von Kriegern belebte Kalvarienberg oder eine Schaar von Soldaten und Pharisäern zu Fuss und zu Ross.

Dann ist noch eine andere Art Staffage zu unterscheiden. Während der Zusammenhang der Figuren der landschaftlichen Staffage mit der Darstellung des Bildes in vielen Fällen nachweisbar ist, finden wir in anderen, namentlich italienischen Werken, oft Darstellungen, deren Hintergrundlandschaft scheinbar ohne Rücksicht auf den Vordergrund staffiert ist, so z. B. sieht man bei der Darstellung des Martyriums des hl. Sebastian in

der Landschaft des Hintergrundes hie und da die Flucht nach Ägypten u. a.

Diese Arten von Staffagen lassen sich unschwer erklären. Zuerst der lebendige Drang, eine mehr oder minder reiche Landschaft mit religiösen Scenen zu beleben, die Hauptdarstellung dadurch zu ergänzen, dazu dann die ästhetische Freude, das Weite der Landschaft durch solche Staffage noch überzeugender ausdrücken zu können; aber doch trotz alledem keine wirklichen Beziehungen des landschaftlichen Hintergrundes zur Darstellung!

Schon bei den Florentinern des 15. Jahrhunderts, wie bei Benozzo Gozzoli, findet eine Entäusserung des strengen religiösen Charakters statt. Ich denke an die Fresken, mit denen er die Kapelle im Palazzo Riccardi schmückte. Man sieht den Zug der heiligen drei Könige durch die Hohlwege des zerklüfteten Gebirges von der Höhe in mannigfachen Windungen herabkommen. Und daneben sehen wir all' die Kurzweil, die zum höfischen Leben des Mittelalters gehört, es fehlt nicht an fröhlichen Jagdscenen u. dgl.

Diese Staffage ist ein interessantes Gegenstück zu der Reitergruppe auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck, zu jener luftigen Landschaft, an deren Horizont sich bald Thürme und Kirchen, bald blaue, schneebedeckte Berge zeigen.

Eine realistische Staffage findet sich nun auch bereits bei Petrus Cristus, der den Mittel- und Hintergrund seiner Bilder reich zu beleben pflegte. Da sehen wir einen Bauern, seinen Esel zur Stadt treiben, einen Pilger, der im Schatten eines am Wege stehenden Baumes ruht, einen anderen wandernd u. s. w.

Aber erst bei Memling, dem überhaupt das Verdienst zukommt, die landschaftliche Komposition zum Rahmen der verschiedenen Figurenkompositionen gestaltet zu haben, tritt die genrehafte Staffage bedeutungsvoller auf. Während die meisten älteren Meister hinter der im grossen Massstab gehaltenen Figurenkomposition einen Fernblick in die Landschaft öffneten, stellt er die Gestalten in die Landschaft: damit ergreift die Staffage auch von dem Mittelgrunde Besitz, in dem sich die episodischen Schilderungen nun entfalten. Memling belebt auch seine Gründe mit mannigfacher Genrestaffage: da lässt er einen Eseltreiber mit seinem Thiere — ein Motiv, das sich bis spät ins 17. Jahrhundert erhält — die Landstrasse ziehen, oder zwei Männer befahren in einem Boote den Strom oder ein Reiter überschreitet die Brücke.

Der Reiter und der Fussgänger sind überhaupt jetzt die wichtigsten Elemente für die Belebung der Landschaft; zu ihnen gesellen sich gerne Schwäne auf dem Teiche und Heerden auf den Feldern.

Die Darstellung bewegter Menschen und Thiere, welche gewählt ist, um das Weite und Grosse der von Wegen in Schlangenwindungen durchzogenen Landschaft auszudrücken, wird uns noch kurz zu beschäftigen haben.

Ein neues Staffage-Motiv, das sich auf den Hintergründen religiöser Bilder in der ganzen italienischen Kunst nachweisen lässt, ist das des nackten Mannes beim Bade, ein Motiv, das sich aus dem Erwachen des Geistes der Frührenaissance am besten erklären lässt. (Vgl. S. 74.)

Stossen wir auch jetzt schon — z. B. bei Bellini — auf einzelne Bilder, in denen die landschaftliche Umgebung zur Hauptsache wird und die Figuren fast zur Staffage verschrumpfen, so erscheinen doch auch bei diesen Meistern Landschaft und Figuren noch für sich erfunden, wenn auch schon koloristisch enger vereinigt, als dies bisher gelungen.

Aber auch das weitere Betonen der Landschaft fällt namentlich der Schule von Venedig zu: das Landschaftliche tritt hier immer umfangreicher hervor und die historische Scene selber wird zur blossen Staffage herabgedrückt. Der Schritt dazu war ja nicht allzugross; denn bei diesen Schulen des 15. Jahrhunderts, welche möglichst weite, reich ausgestattete Flussthäler mit Bergen und Bäumen, mit befestigten Städten und Burgen bieten, war die Handlung mit ihren Gestalten zwar räumlich der Mittelpunkt, aber weit darüber hinaus ging ihre Bedeutung nicht. Schauplatz und Handlung sind beinahe von gleicher Wichtigkeit.[1]

Diese Abstammung der Landschaft erklärt es aber auch, dass sie gleichsam um einen Ausweis für ihre Existenz als Gattung zu besitzen, sich anfangs selten von der Staffage lossagte, wie auch der ästhetische Grundsatz, dass Menschenwerk erst

---

1 «Die Figuren wurden daher in kleinerem Massstabe und so dargestellt, dass sie nicht die ganze Breite der Tafel, sondern schon im Vorgrunde für den Anfang der landschaftlichen Umgebung, die sich in den Hintergrund fortsetzte, Raum liessen. Die Figuren sind zwar in der Welt dieser Künstler die bedeutensten Geschöpfe, aber ihr Vorrang ist mehr ein Vorzug des Grades als der Gattung.» Oskar Eisenmann in Dohmes Kunst und Künstler.

die Natur darstellenswerth mache, noch geraume Zeit in Geltung blieb.

Die Anschauung, dass Gebäude ein nothwendiger Bestandtheil eines Landschaftsbildes sind, hängt innig mit [der Forderung zusammen, dass die Schilderung des «Erdlebens» vorherrsche und Menschen und Menschenwerke als durch die Erdnatur bestimmt erscheinen. Die Deutung aber, welche dieser lange zu Recht bestehende ästhetische Grundsatz erfuhr, ist eine verschiedene.

Wir sehen bei den älteren Niederländern und bei den Venezianern monumentale, oft phantastische Bauanlagen, würdig, der landschaftlichen Komposition als selbständige Glieder eingefügt zu werden.[1]

Bei Dürer ist indess schon ein völliger Wandel eingetreten; ihn reizen nicht die monumentalen Bauten seiner Vaterstadt, sondern unbedeutende Gehöfte und Anlagen in der Umgebung Nürnbergs; ihm erscheint eine Scheune malerisch, ein Stall, eine Mühle, eine Hütte.

Aus dieser Anschauung entwickelte sich allmählich das Stimmungsbild heraus, und die Staffage wurde dann unter wesentlich anderen Grundsätzen behandelt.

Wir werden in keinem Landschaftsbilde Behagen an einem scharfeckigen Gebäude, und wenn es auch das schönste Schloss wäre, finden, dagegen zieht uns eine Hütte, eine Ruine, an, weil diese der Natur mehr entspricht, jenes aber derselben ganz fremd ist.

Die Ruine ist — das erkannten vor allen Rem-

Lud. Kämmerer, a a. O. S. 87.

brandt und Ruisdael — das schönste landschaftliche Gebäude; denn sie hat ihre menschliche Bestimmung überdauert und während ihre Mauer wieder Fels wird, ihr Estrich grünt, kehrt sie zur Jugend der Natur zurück und taucht die menschliche Vergangenheit, an die sie mahnt, weit hinab in den sinkenden Schlummer.

Aber wir dürfen dabei nicht vergessen: ein Tempel, der zur Ruine zerfallen, ist noch nicht deshalb malerisch, weil er in Trümmer gestürzt ist, sondern er ist es erst dann, wenn seine Trümmer sich so gruppieren, dass sie durch Form und Farbe, Licht und Schatten, auf unsere Empfindung wirken und durch Andeutung des Neuen, Zufälligen unsrer Phantasie neue Bilder, unserm Geiste neue Gedanken bieten.

So spielen die Ruinen eine grosse Rolle im Gesammteindruck auf Stimmungsbildern, aber sie stehen doch gleichzeitig auch häufig ebenso im Dienste der Perspektive wie Bogenbrücken, welche die Flüsse überspannen und den Bildern feine Linien geben, ähnlich, wie wir das auch bei der menschlichen Staffage finden.[1]

Der Landschafter liebt deshalb Staffage von Menschen und Vieh, weil wir uns an den Gegenständen von bekannter Grösse leicht über die wahre Grösse der dargestellten Objekte und über ihre scheinbare Entfernung orientieren können[2] und weil eine gute Staffage auch mithelfen kann, eine Landschaft weit und gross in den Gliederungen zu gestalten.

---

[1] Vgl. Robert Vischer, Das optische Formgefühl 1873, S. 27 und Studien zur Kunstgeschichte S. 206.

[2] Vgl. Helmholtz, a. a. O. S. 72.

Eine solche Staffage ist der untergeordnete Theil einer selbständigen Landschaftsmalerei und lässt sich auch sachlich aus dem natürlichen Inhalt der Landschaft als solchen erkennen.

Die Aufgabe der Landschaft darf aber, wie wir gesehen haben, nicht darin gefunden werden, dass sie den «Wohnsitz des Menschen» darstellt.

Mag man hier einwenden, dass Fälle eintreten, in welchen nach den Bedingungen einer Aufgabe das Landschaftliche und Menschliche gleiche Ansprüche behauptet, dass es Verhältnisse sowohl auf dem Boden der Geschichte als im Bereiche volksmässiger Dichtung gibt, wo unter den menschlichen und landschaftlichen Erscheinungen sogar auch den Gestalten des Thierreichs ein angemessener Raum zukommt.

Die einzige Darstellung jedoch, welche die Kunstgeschichte in dieser Kategorie von Landschaften anerkennt, ist die des Paradieses, das lediglich durch das erste Menschenpaar zum Paradies werden kann, das ohne dasselbe wie eine blosse Gartenanlage oder, wenn es hochkommt, wie ein unbestimmtes Eldorado erscheint. Sei die Gegend noch so himmlisch ausgestattet mit allen Schönheiten des Morgenlandes, welche die Phantasie des Künstlers aus dem Schoosse der Natur für die Wiege unseres Geschlechts ausgesucht hat, sie ist darum nichts destoweniger, für sich allein, eine einzelne Hieroglyphe, der die Deutung des sprechenden Geistes mangelt.

In keinem anderen Falle aber hat das Menschliche in dieser Weise die Aufgabe, das Landschaftliche zu erklären. Wohl aber macht der Landschafter manchmal von der Staffage gerade in dem

Sinne Gebrauch, in welchem sich der Historienmaler der Landschaft auf entgegengesetzte Weise zur Ausstattung und Vollendung seiner Compositionen bedient. Denn wie dieser die Gemüthsanregung, die er bezweckt, durch den Charakter des landschaftlichen Hintergrundes unterstützen, sie gleichsam in einem Nachhalle wiederholen soll, so ist es die Aufgabe des Landschaftsmalers, den ethischen Empfindungen, die seine Landschaft in dem Beschauer erwecken soll, durch die Staffage eine noch bestimmtere concentrische Richtung zu geben und sie zu verstärken.

Je vollkommner die Innigkeit der gegenseitigen Beziehungen ins Auge fällt, desto klarer und bedeutender spricht sich der Gegenstand aus.

Da die landschaftliche Natur selbst von Wesen der verschiedensten Gattungen erfüllt ist, so ist es also das natürlichste, belebte Wesen in Einklang mit der dargestellten Natur zu setzen und dieser dadurch den vollen Reiz der Wahrheit zu geben.

Ist die Staffage an Gruppen ungewöhnlich reich, so kann man leicht dazu verführt werden, das Bild zu den Genrebildern zu zählen. Es muss der Künstler es also verstehen, seine Gruppenfiguren so zu ordnen, dass sie im Ganzen doch nur als Elemente der Landschaft aufgefasst werden; etwa wie es von Faust geschieht, wenn er sagt:

Doch an Blumen fehlt's im Revier,
Sie nimmt geputzte Menschen dafür.

Die Staffage kann aber auch dem Zwecke des Landschaftsbildes geradezu widerstreben, sie kann es schädigen, wenn sie nicht anspruchslos genug, sondern mit fingerzeigender Bedeutsamkeit auftritt.

Jedenfalls muss in der Landschaft das Uebergewicht der Wirkung in den rein landschaftlichen Mitteln liegen — vom Nebenwerk, Staffage und Architektur, darf sie blos Verstärkung erwarten. Tritt das Uebergewicht auf die andere Seite, so spricht dies für ein grosses Misstrauen des Künstlers gegen die Macht des natürlichen Eindruckes.

Ein Rauch aus friedlichen Hütten hinter dem Hügel aufsteigend oder ein lauschiger Pfad, der ins Grüne führt oder ein Kahn auf dem stillen Wasser, eine Brücke mit Menschen und Thieren, bemooste Dächer, hängende Häuser — all' das können Momente der Landschaft sein, aber nicht in dem Sinne, dass dadurch die Landschaft nationalisiert und menschlich-bedeutend werde, sondern umgekehrt: die landschaftliche Schönheit liegt darin, dass auch diese Linien und Bauten menschlicher Zwecke und Bedürfnisse verschmolzen und assimiliert erscheinen mit diesem Zusammenhang und Traum der Natur, ja dass die Menschen selbst in diesem magnetischen Bewusstsein naturalisiert sind.

Es ist selbstverständlich, dass keine menschlich bedeutende Haltung zur Staffage einer Landschaft taugt, weil dadurch die ästhetische Einheit zerrissen wird, wohl aber jede, die nur dem Zuge der Natur folgt.[1]

---

[1] Vgl. die Ausführungen Fr. Th. Vischers in seinen berühmten kritischen Gängen. Hier erhebt sich Vischer, abgesehen von seiner Bemerkung über Böcklin, wieder hoch über ästhetische Formenreiter. Seine Bemerkungen über die Landschaft verrathen feines Gefühl. Nur lobt er den Thiermaler Koller zu sehr auf Kosten Landseers, dieses geistreichsten der Thiermaler unserer Zeit. Koller erhebt sich denn doch nicht gar zu sehr über studien-

Kommt aber zu einer poetischen Landschaft eine entsprechende menschliche Scene, dann werden beide in demselben Lebens- und Naturverhältnisse stehen, einander antworten und mit gemeinsamem Laut die Empfindung des Beschauers erwecken.

Die Staffage darf aber auch nie zur interessanten, spannenden Scene werden: der echte Staffagecharakter ist ohne Zweifel der idyllische.

Der idyllische Charakter lässt sich bereits in den Compositionen der Landschaften der kampanischen Wandmalerei nachweisen. Mit feinem Verständniss ist schon hier der innige Wechselbezug der Handlung und der umgebenden Natur zur Darstellung gebracht.

Was die historische Entwicklung der idyllischen Staffage anlangt, so ist es hier wieder Giorgione, der in die rechte Bahn eingelenkt hat. In seiner sog. Familie hat er drei Menschen in die Landschaft komponiert: ein sitzendes, halbnacktes Weib, ein an der Mutterbrust trinkendes Kind und einen jungen, im Zeitcostüm gekleideten Mann in ruhiger Betrachtung. Man hat die Bedeutung dieses räthselhaften Paares damit zu erklären gesucht, dass hier ein gemaltes Bekenntniss des Künstlers vorliege, «im Zwiespalt der Natur, die vorn noch im heiteren Sonnenschein glänzt, während von ferne das Ungewitter schon heranzieht, soll auch die eigenartige Beziehung dieser Menschenkinder, die

---

artige Schilderung von Kühen, Schafen und Ochsen, während Landseer immer ein Stück Thierleben, oft dramatisch, ich erinnere an seine kämpfenden Hirsche, und seine todten Hirsche nach dem Kampfe, gibt und dabei durch Stimmung und Beleuchtung eine gewisse poetische Abrundung erzielt.

zu einander zu gehören scheinen und doch so fremd sich gegenüber stehen, angedeutet sein.» Es ist nicht zu leugnen, dass die Staffage Anlass zum Nachdenken gibt. Ein üppiges, halbnacktes Weib, den Säugling auf dem Schoss und an der Brust inmitten einer prächtigen Natur! Sollte Giorgione vorahnend den Gedanken, dass die gesamte Entwicklung der Welt und ihrer Lebewesen nur die Menschwerdung und Selbstbesinnung der Natur sei, hiermit ausdrücken wollen?

Jedenfalls ist die Staffage ungemein geistvoll und sinnig gewählt: sie steht in so innigem Verbande zur Landschaft, dass sich die feinen geistigen Bezüge zwischen Mensch und Natur nicht verkennen lassen, die in der Wahl der Figuren der «Familie» liegen. Der Künstler hat aber trotzdem dieser Staffage keinen anderen als den rein idyllischen Charakter aufgeprägt. Wir haben eigentlich eine Badescene vor uns. Die «Familie» hat das Dorf, das hinten an der Brücke unter dem Grün der Bäume liegt, verlassen, und die Frau bestieg mit ihrem Säugling den Bach, um sich in dem hellen Wasser zu baden. Jetzt sonnt sie sich nun in diesem stillen, lauschigen Winkel auf dem üppigen Rasen und reicht dabei ihrem Kinde die Brust, während ihr Mann am anderen Ufer des Baches Wache hält, damit kein fremdes Auge Zeuge dieses Familienidylls werde.

Das bekannte Wiener Bild Giorgiones: «Die drei Philosophen» hat mit der «Familie» die Eigenschaft gemein, dass es vor allem Landschaftsbild ist. Hier scheint die Staffage dazu bestimmt, auf das schwierige Problem hinzuweisen, das sich der Meister in der Darstellung des glühenden Sonnen-

balles gestellt hat: der eine der drei Männer sitzt und beobachtet mit Zirkel und Winkelmass die Sonnenstrahlen, während die beiden anderen, wie in einem gelehrten Disput über denselben Gegenstand begriffen, in vornehmer Haltung beisammen stehen. Janitschek[1] hat darin die Vertreter der antiken, mittelalterlichen und Renaissance-Philosophie erkennen wollen. Und in der That scheint auch das Costüm der drei Philosophen diese Erklärung unterstützen zu wollen, doch geht die Deutung zu weit, wenn aus der Haltung der beiden stehenden Männer geschlossen wird, dass sie der aufgehenden Sonne verständnisslos den Rücken zuwenden. An eine solche frostige Allegorie hat der Meister gewiss nicht gedacht. Am wahrscheinlichsten ist es, dass wir in diesen Gestalten die drei Weisen aus dem Morgenlande zu erkennen haben, denn das Ausklügeln einer Staffage für seine Landschaft lag nicht im Geiste des Meisters, ihm ist die Hauptsache der harmonische Einklang, die lebendige Verbindung zwischen Natur und Mensch. Auf dem Wiener Bilde ist dieselbe, wie gesagt, vor allem hergestellt durch das lebhafte Interesse, welches der eine der Männer den Sonnenstrahlen zuwendet — ein Motiv, das von der Geisteskraft Giorgiones Zeugniss gibt und ihn auch hier als muthigen Neuerer erscheinen lässt.

Ein gleichzeitiger Meister des Nordens, Joachim Patinir, theilt mit Giorgione die Eigenthümlichkeit, dass auch er in seinen Bildern den biblischen Vorgang als Vordergrunds-Staffage behandelt und der Landschaft den grössten Raum des Bildes zu-

[1] Lützow, Die Kais. Gemäldegalerie in Wien. S. 15.

weist. Doch ist die Staffage Patinirs von jener Giorgiones in den hauptsächlichsten Punkten verschieden. Patinir stellt seine Figuren möglichst aufdringlich in die Landschaft und schildert ohne Bedenken mehrere zeitlich getrennte Scenen gleichzeitig und zwar ohne alle innere Verbindung mit der Natur. Das feste Band, welches das feine Verständniss Giorgiones zwischen Natur und Mensch zu knüpfen verstand, um die Composition zusammenzuhalten, fehlt bei Patinir völlig. Die biblische Vordergrundstaffage ist ihm weniger Nebensache als Giorgione, die weite Fläche der Landschaft ist bei Patinir nur dazu da, als Folie für die Schilderung des religiösen Vorganges zu dienen, der, wie z. B. bei der Taufe Christi, auch den Mittelpunkt des Gemäldes einnimmt. Die Bedeutung der Staffage unterscheidet sich also sehr wesentlich von der des Venezianers. Der nordische Künstler ist noch nicht zu der grossartigen Auffassung vorgedrungen, welche gerundete Landschaftsbilder voll Harmonie und Stimmung zu bieten vermag.

Weit eher finden wir eine solche bei Albrecht Altdorfer, der ohne Zweifel der erste deutsche Maler ist, welcher das Landschaftsgemälde zur Selbstständigkeit erhob und die figürliche Scene zur Staffage herabdrückte,[1] während Dürer, der in der Landschaft bereits «das Gegenbild seiner Gemüthsstimmung sah und in ihrem Anschauen einen Quell seelenbefreiender Wirkung» fand, in seinen Handzeichnungen noch in höherem Grade als Altdorfer, das verräth, was man «landschaftliches Auge» nennt.

---

[1] Max Friedländer, Albrecht Altdorfer 1891.

Wie Dürer die Reize einer Scheune, eines Stalles oder einer Mühle mit besonderer Liebe künstlerisch erfasst, so weiss er auch eine idyllische Staffage besonders glücklich zu verwerthen.

Die Trennung zwischen heroischer und idyllischer Landschaft, wie sie dann unter italienischem Einflusse sich heraüsgebildet, ist bei Dürer freilich gewissermassen schon im Keime vorgebildet.

Das Wesen der heroischen Landschaft ist nun das ideale Element, welches in ihr von der Historie her zurückgeblieben. Die Staffage der Werke dieser Art ist deshalb immer biblischen oder mythologischen Charakters; sie wurde namentlich von der Schule von Bologna weiter aüsgebildet und dann von Claude Lorrain und von den beiden Poussin zu ihrer höchsten Vollendung geführt. Einen wichtigen Markstein in der Entwicklung der heroischen Staffage bildet aber auch das Auftreten Paul Brils, dessen Auge auch auf die belebenden Geschöpfe, auf Thier- und Menschenwelt fiel. Landschaft und Staffage sind in ihrer Wechselwirkung von nun an nicht mehr zu trennen.

Das Grosse und Edle der Natur, welche Claude Lorrain darstellte, herrscht auch in der Gegenwart der Menschen, mit welchen er seine Landschaften belebt. Festliche Aufzüge am heiteren Morgen zu einem Opfer, das fröhliche, rüstige Leben am Seegestade, idyllische und biblische Scenen dienen ihm als Staffage, welche ihm wohl auch gelegentlich von Kunstgenossen wie Philippo Lauri, Jacques Courtois und Francesco Allegrini hinzugefügt wurde.

Auch Nikolaus Poussins Gemälde haben immer «historische» oder «heroische» Staffage; ‚die Staffage

steht bei ihm aber in jedem Falle in innigster Beziehung zu der Composition. Es ist mit Recht in dieser Hinsicht an Poussin's vier grosse Landschaften im Louvre erinnert worden, welche den Frühling mit Adam und Eva, den Sommer mit Ruth und Boas, den Herbst mit den Kundschaftern, welche die Riesentraube heimbringen, den Winter mit der Sündfluth darstellen.[1]

So sind die Figuren, welche in eine «Welt von Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften» gesetzt sind, mehr als Staffage. Sie gehörten einem vollkommenen Geschlechte an, sie waren — im weiteren Sinne des Wortes — «historisch», sie hoben sich mit dem Rechte eines grossen und selbständigen Daseins aus der Gattung empor und unterstützten und trugen die Bildidee. So prägten sie der Landschaft ihren Charakter auf und gaben ihr, mochte diese nun selbst mehr idyllisch oder mehr heroisch sein, einen vorwiegend epischen Zug. Aber sie fallen niemals durch eine Handlung auf. Die Opferscenen an den Tempeln wirken stimmungsvoll, ohne das Landschaftliche in dieser Bedeutung zu beeinträchtigen, und bei anderen Darstellungen hilft die schöne Heiterkeit der idyllischen Gruppen von Tänzern, Zuschauenden und Herumlagernden mit zu dem Eindrucke der freien, glücklichen Empfindung, zur Harmonie der Stimmung.

Auch bei dieser durch den Gegenstand bedeutungsvoller gewordenen Verwendung der Staffage muss ein vollkommener Einklang der menschlichen und Naturverhältnisse entstehen, wobei immer die Landschaft die Hauptsache bleibt.

---

[1] Woermann, Rep. f. Kunstw. XIII. Bd. S. 354.

Bei anderen Richtungen der Landschaftsmalerei schliesst eine wirklich tief, sinnig und klar aufgefasste Landschaftsscene selbstverständlich bestimmtes Hervorheben menschlicher Zustände aus, weil der echte Werth der Landschaft allein in dieser selbst liegt. Claude sagt deshalb treffend: «Ich verkaufe die Landschaften und gebe die Figuren dazu.»

Freilich, noch Waterloo glaubte, zur Erhöhung des Interesses unter seine Eichen mythologische Figuren setzen zu müssen, wie überhaupt für die klassische Landschaft die mythologische Staffage unumgänglich nöthig schien. Man sieht da Faune, welche den Hamadryaden Galanterien sagen, oder Satyre, welche sich über Rosengebüsche hinüberlehnen und mit lüsternem Auge nach den Nymphen schauen, die in weiten Marmorbassins ihre schlanken Glieder baden, oder virgilische Schäfer, welche unterm Schatten belaubter Buchen dichterische Wettkämpfe anstellen, oder Atlante, wie sie goldene Aepfel aufliest oder Galathea, wie sie sich im Erlengebüsch verbirgt. Auf diesen Landschaften finden wir also die Schätze der antiken Fabel und Dichtkunst mit dem Reichthum der Natur vereint.

So sehen wir, dass man den Werth einer «historischen» Landschaft auf der Erfindung, auf dem Zusammenstimmen der Linien und der Formen, des Kolorits und der Staffage mit der Idee, welche derselben zu Grunde liegt, beruhend glaubte.

Die Erfindung von biblischen Landschaften z. B., die Schilderung der in denselben vorgefallenen Scenen ist auch meist ein Produkt der schaffenden Phantasie; die Natur gibt nur die Motive, sie zeigt die Mittel und Wege, auf welchen der Künstler

seinem Gegenstand den Werth einer freien Naturdichtung verleihen kann.

Die Staffage der historischen Landschaft konnte in der vlämischen Kunst deshalb vornehmlich Boden fassen, weil hier ein ausgeprägter dekorativer Stil vorwaltete. Die Farbe in der Staffage kam hier zu einer ganz besonderen Bedeutung. Wir können jetzt wahrnehmen, wie z. B. die farbigen Gewänder einer Staffage sich lebhaft von dem Gesamtton der Landschaften abheben; wie eine farbvolle, starkkolorierte Staffage zur Belebung der breiten Farbenmassen einer Landschaft beiträgt und nicht selten helle Punkte in einem saftig goldigen Erdreich bildet oder pikante Gegensätze zu den ernsten Tönen der Landschaft bietet. Wenn nun auch die Staffage selten für den Gesammtausdruck zur Hauptsache wird, so kann doch dieser oft wesentlich durch sie mitbestimmt werden.

Bei den Vlamen des 17. Jahrhunderts, wie bei z. B. dem Sammet-Brueghel, stossen wir auf zwei Richtungen in seiner Staffage. Eine italienisierend-ideale Formengebung finden wir dann, wenn er religiöse, historische, mythologische und allegorische Vorwürfe wählt, in echt vlämischer Formensprache aber erzählt er in seiner Staffage von dem Leben der Bauern, Fischer, Fuhrleute, Holzhacker, Jäger, Schiffer u. s. w., mit welchen er seine Landstrassen zu bevölkern pflegt.

In der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist ebenfalls diese doppelte Richtung bemerkbar: die idealisierende und die der heimischen Natur zugewandte. Poelenburgh z. B. verwerthet biblische Geschichten nicht minder häufig als heidnische Mythen. Mit Vorliebe aber schmückte

er seine Landschaften mit Gestalten in antikem Idealkostüm oder in klassischer Nacktheit. Diese schönen nackten Gestalten, welche sich mit den schönen landschaftlichen Formen zu einem anmuthigen Ganzen verbinden sollten, sind in der Regel von jeder historischen Beziehung befreit.

Die landschaftlichen Motive der naturalistischen Holländer vertragen selbstverständlich keine heroische Staffage; hier sind die landschaftlichen Physiognomien mit den schlichten Vorgängen der Staffage meist aufs Innigste verschmolzen. Es ist eine vorwiegend realistisch-sittenbildliche Staffage, die wir bei den Landschaftern der holländischen Schule treffen: Reiter, Dorffeste, Männer, Frauen, die sich auf verschiedenen Wegen in das Gehölz verlieren, am Ufer des Gewässers Angler u. dgl. Diese Staffage drängt sich nur äusserst selten dem Auge auf. Die nüchterne Anschauung des Holländers bewährt sich auch gegenüber der Staffage und zwar in demselben Augenblicke, in welchem die holländische Kunst ihr eigentliches Territorium, die heimische Landschaft, gefunden hat.

Die italienischen Ruinen und Tempel gehören nun nicht mehr zum Bestand der schönen Landschaft, wenn sie auch noch bei einigen wenigen italienisierenden Landschaftern hie und da auftauchen. Das antike römische Kostüm verschwindet völlig, und selbst die biblische Staffage wird da, wo sie noch ausnahmsweise erscheint, in so ausgeprägt holländische Formen gekleidet, dass ihr Charakter beinahe ganz verwischt wird.

Die Figuren verschwinden übrigens nun fast ganz aus der Landschaft, weil diese als völlig selbständiges Kunstobjekt behandelt wird.

Die Ausübung der Staffagenmalerei hatte sich auch inzwischen von der Landschaftsmalerei getrennt: eine in der Kunstgeschichte einzige Erscheinung.

Aus der Ueberzeugung heraus, dass selten ein Landschafter ein guter Historien- oder Thiermaler sei, enwickelte sich die Praxis, dass die Landschaftsmaler sich die thierische oder menschliche Staffage von anderer Hand in ihr Werk hineinmalen liessen, obwohl man bisher verlangte, dass die Staffage und die Landschaft zusammencomponiert seien.

Schon der Sammet-Brueghel z. B. pflegte andern Landschaftsmalern die Staffagefiguren in ihre Bilder zu setzen. Die Staffage in den Bildern von Ruisdael malten in der Regel Berchem, A. v. d. Velde, Wouwermann, Lingelbach u. a.

Dass diese Praxis der Landschaft immer förderlich war, lässt sich nicht behaupten; wenn z. B. Ruisdael sich in eine Waldpartie voll stiller abendlicher Feier eine Hetzjagd hineinmalen liess, so haben wir darin ein schlagendes Beispiel von falscher Staffage und von falschem Begriffe des Beiwerks.

Andererseits äussert sich auch die spezielle Befähigung der einzelnen Maler jetzt natürlich in erhöhtem Grade: es gibt eine Reihe holländischer Meister, welche zum Beispiel nur die Thiere, diese aber so behandeln, dass sie als Spezialisten betrachtet werden müssen, weil sie einzelne Sphären der belebten Natur mit grösster Virtuosität darzustellen verstanden.

Der völlige Verzicht auf Staffage ist in der Regel eine Eigenthümlichkeit des Realismus in der Landschaftsmalerei, der nur den reinen Natur-

charakter und die entsprechende Beleuchtung zur Geltung bringen will. Deshalb behauptete auch die moderne französische Schule mit den alten Holländern: die Landschaft sagt Alles, die Figuren sind unnützer Zusatz. Die Bilder von Rousseau, Dupré, Daubigny sind ohne figürliche Staffage; Corot ging andre Wege. Die Landschaft ist bei ihm die Hauptsache, sie gibt die Stimmung an — aber er verschmäht es nicht, sie zu bevölkern und zwar mit Figuren, die im innigsten Bezuge zu seiner Landschaft stehen, die mit ihr eng verwachsen, ja die in ihr aufgewachsen erscheinen. Charles Blanc hat mit Recht von «harmonie» und «accord» gesprochen. Wir können drei Klassen Figuren unterscheiden, die Corot malt: die Fischer und Fährleute, die Hirten und Nymphen und die biblischen und historischen Gestalten.

Weist so die Entwicklung Corots, soweit es sich um die Staffage handelt, zum Theil auf klassicistische Vorbilder zurück, so nimmt sie doch eine durchaus eigenartige Richtung. Seine Waldgötter und Göttinen haben mit der griechisch-römischen Mythe nichts zu thun.

Aber man ging über Corots Schaffen in Frankreich gar schnell zur Tagesordnung über und schon Courbet war sich keines Unrechts bewusst, als er bei Erwähnung des Namens Corot äusserte: «Ach ja, der alte Maler, der seit dreissig Jahren dieselben Musen in derselben idealen Landschaft tanzen lässt.»

In Deutschland hatte inzwischen Koch aber das klassische Landschaftsbild gerade durch die Staffage an die Grenze des Historienbildes herübergezogen, wie auch für ihn nicht selten Cornelius

die Staffage malte; in Kochs Innsbrucker Bild, Macbeth, hat Genelli die Figuren gezeichnet. Koch liess sich dabei von dem Gedanken leiten, die Hauptgebiete der Malerei mit einander zu verbinden. In Gottes Schöpfung gibt es kein Fach, war sein Grundsatz. «Aus der Natur, dem grossen ABC, mit welchem die Kunst ihre Sprache bildet, kann man keine Buchstaben herauswerfen und bevorzugen, und Historie und Landschaft lassen sich so wenig durch die Kunst gesondert darstellen, als sie Gott in der Geschichte gesondert hat.»

Es kam nun die Zeit, in der man bestimmte Gedanken mit sichtbarer Ausdrücklichkeit in der Landschaft anzudeuten sich bestrebte, wodurch die Staffage, wie C. Neumann[1] richtig bemerkte, zur mehr oder minder geistreichen Randbemerkung wurde.

Eine symbolische Landschaft wird eben sehr leicht unnatürlich und darum unverständlich, vielleicht sogar komisch wirken. Eine Landschaft, bei der durch Symbole ausdrücklich gesagt würde, hier ist der berühmte historische Ort, dort auf jenem Felde ist um Freiheit und Recht gekämpft worden u. s. w., ist künstlerisch undenkbar. Die Charakterisierung solcher Stätten fällt aber in das Gebiet der modernen Landschaftsmalerei; sie stellt, wenn sie völlig genügen soll, hohe Forderungen auch an die geistige Befähigung des Malers. Das Bild muss nämlich in diesem Falle eine Landschaft zeigen, die das Ereigniss durch die Macht der Form und der Stimmung ausdrückt, so dass die Gedanken des Beschauers unwillkürlich auf den

---

[1] Der Kampf um die Neue Kunst. 1896. S. 236.

Schauplatz dieses Ereignisses geführt werden. Auf diese Weise lässt sich ein Schlachtfeld schildern, auf dem der Tod Ernte gehalten. Die Wolken streiten noch, und eine trübe Stimmung umlagert die Landschaft. Rottmann z. B. lässt in seinem Marathon durch die Luft Stürme brausen und ein Ross, das seinen Reiter abgeworfen hat, über die Ebene jagen.

Diese Gattung der Landschaftsmalerei führt übrigens, wenn sie einen lehrhaften Zug annimmt, leicht vom Pfade der Kunst; eine historische Landschaft, die belehren will, verkennt eben die vornehmste Aufgabe der Landschaft, welche darin besteht, die Schönheit der Idee in verständliche Form zu bringen.

Bei historischen Landschaften tritt die Staffage als nothwendiges Hülfsmittel ein, denn gewisse Aufgaben der Landschaftsmalerei lassen sich nur unter Betheiligung der Staffage lösen. Wenn wir dem «historischen Zweck» in der Landschaft die Berechtigung nicht völlig absprechen — und es gibt, wie wir sahen, eine berechtigte historische Landschaft ohne lehrhaftes Gepräge — so räumen wir damit füglich auch in Einzelfällen die der Staffage ein. Die Landschaft, in mancher Hinsicht selbst von kulturhistorischer Bedeutung, ein kulturhistorisch merkwürdiges Naturerzeugniss, eignet sich z. B. trefflich zu Darstellungen kulturhistorischer Art, welche uns mit den Hülfsmitteln der Staffage Landschaft und Menschen früherer Epochen vor Augen zu führen suchen. Ich denke, — um ein Beispiel zu nennen — an Darstellungen der Lebensweise der alten Germanen, wie sie uns thatsächlich schon geboten worden

sind. Ein solcher Cyclus von Bildern, wie er mir vorschwebt, könnte ungefähr Folgendes bieten: 1. Das Leben der Familie. Waldige Landschaft; eine Höhle, Wohnung einer Germanen-Familie. Ausblick in eine bewaldete Ferne. Morgen. Staffage: Weib und Kinder vor der Höhle. 2. Jagdlust der Deutschen. Felsiges Waldthal, wild, von einem Bache bewässert. Mittag; dunkle, ernste Stimmung. Durch die Zweige blitzen helle Wolken am tiefblauen Aether. Bärenjagd; Kampf mit einem Bären. 3. Heimkehr vom Kampfe. Hügelige Landschaft; Vorgrund, zackiges Terrain; Mittelgrund: einzelne grosse Bäume; Ferne ziemlich weit, hügelig. Germanenweiber mit Eichenzweigen stehen auf den Höhen des Vorgrundes und bewillkommnen eine anziehende Kriegerschaar. Abend; die Sonne geht hinter den Bäumen glühend unter; ein Gewitter ist im Verziehen. Brennendes Römercastell in der Ferne. 4. Der Gottesdienst. Felsenterrain am Meere. Unter mächtigen Eichen ein Opferaltar, Druiden davor. Nacht; der Mond ist aufgegangen; tiefe, ernste, einfache Stimmung.

Eine derartige Auffassung der historischen Landschaft, wie sie hier angedeutet ist, steht nicht im Widerspruche zu der allgemeinen Aufgabe der Landschaftsmalerei. Farbe, Details, hauptsächlich grosse Stilform, müssten das ihrige thun, um diese Bilder wirkungsvoll zu gestalten. Der Forderung der Idee in der Landschaft ist durch die Wahl des poesievollen Motivs genügend entsprochen. Die bestimmte Betonung der Tageszeiten gibt Anlass zu Beleuchtungseffekten wie auch zur Stimmungsmalerei. Die Staffage endlich ist zwar

als wichtiger Bestandtheil des Ganzen gedacht, aber doch keineswegs von dominierender Bedeutung. Der Landschaft als solcher ist die Aufgabe zugewiesen, mit ihren Mitteln in Stimmung und Form den Schauplatz des Lebens der alten Germanen zu schildern.

Diese Auffassung der historischen Landschaftsmalerei vertrat wohl am glänzendsten Sir Josuah Reynolds, z. B. in seinem Bilde: «Der barmherzige Samariter»; Koch hat ohne Zweifel Aehnliches angestrebt, aber Reynolds erscheint als der idealisierte Koch, frei von dessen Curiositäten in Form und Composition, frei von den Härten in der Farbe.

Die Beseelung der Landschaft durch mythische Figuren und Geschichten, welche mit der Stimmung der Landschaft selbst in einem inneren Zusammenhang stehen, geriet nach Kochs Tode in Vergessenheit, und man begnügte sich meist mit einem entweder romantischen oder ländlich-charakteristischen Beiwerk.

Diese Zeit verlangte nicht mehr, wie das Jahrhundert Poussins, eine heroische, sondern eben eine genreartig-sentimentale Staffage.

Es ist charakteristisch für die Mehrzahl der neueren deutschen Maler, dass sie die Staffage ganz wegliessen und das Sentimental-Poetische durch eigenthümliche Behandlung des Vordergrundes ausdrückten, etwa nach Ruisdaels Princip. Bei Andreas Achenbach wirkt oft gerade die Abwesenheit der Staffage, um das finstere Grauen etwa einer Wildniss auszudrücken, in der nur dunkle Naturgeister ihr Wesen treiben.

Anders hat Böcklin sich an die Lösung solcher

Aufgaben mit Hülfe der Staffage herangewagt. Er hebt die Stimmung der Landschaft in Gestalt und Handlung ausdrücklich hervor, wodurch freilich in den frühen Werken des Meisters häufig ein Streit zwischen Landschaft und Figurenbild entbrennt, weil die Figuren zu gross als Staffage, zu klein als Hauptsache sind. Die mythischen Wesen, die durch Böcklin in die Landschaft eingeführt werden, die Centauren, Pane, Satyrn sind entschieden nur eine Personifikation von Naturpotenzen, gewissermassen nur eine leichte, schwebende Gerinnung der Landschaft selbst zu persönlicher Form, wie F. Th. Vischer sich einmal ausdrückte. Böcklin hat unzweifelhaft am vollkommensten die Staffage in innerliche Beziehung zur Landschaft gesetzt.[1] —

Wir verfolgten die Bedeutung der Staffage in verschiedenen Zeiten; dabei heben sich einige Resultate besonders plastisch heraus.

Vor allem ist in der Staffage weitgegliederter Landschaften, namentlich der Landschaftshintergründe der älteren Meister, das Motiv der B e w e g u n g bei Menschen und Thieren merkwürdig: gegenüber der ruhigen Natur das lebensvoll Bewegte. Wanderer zu Fuss, Reiter, mit Pferden bespannte Wagen dienen dem Zwecke, eine Landschaft gross und weit in den Gliederungen erscheinen zu lassen. Bei Fussgängern und Reitern sind die Schlangenwindungen der Wege, bei den einen Wagen fortziehenden Pferden ist namentlich unebener Boden vorzüglich geeignet, den Eindruck

[1] Vgl. Neumann a. a. O.

der Bewegung nach aufwärts oder abwärts zu unterstützen.

Der Charakter der Stimmungs-Landschaft ist in der Regel der ruhende; er wird durch die Hirtendarstellungen genügend gekennzeichnet, überhaupt durch Menschen, die mit der Allmutter Natur verwachsen sind, die im ununterbrochenen Verkehr mit ihr selbst etwas von ihrer Unmittelbarkeit angenommen haben; das Ruhende einer solchen Staffage entspricht dem Gebundensein an die Scholle.

Ist der Einfluss der Staffage auf die Linie eines Landschaftsbildes bedeutend, so ist er es nicht weniger auf das Colorit.

Farbige Staffagen bilden häufig die Gegensätze zu den ernsten Tönen der Landschaft, beleben die Massen derselben, verrichten überhaupt an dem Gesamteindrucke wichtige Dienste, wie wir das bei Rubens, bei den Carracci und anderen Meistern sahen. Wo es auf Wahrheit der Lokalfarbe ankommt, ist regelmässig auch der Farbe der Staffage eine grössere Bedeutung zugewiesen, während bei den Holländern, die mehr auf Hervorbringung des Silbertons ihrer Beleuchtungen ausgingen, die Staffage niemals anders als in dem Duft der Atmosphäre erscheint, so dass sie hier nirgends herausklingt, sondern im höchsten Grade mit der Landschaft verschmolzen erscheint. Aehnlich finden wir diesen Einklang von Luft und Licht und Staffage bei Corot und bei Böcklin.

SCHLUSS.

Es ist charakteristisch für die Auffassung des Wesens der Landschaftsmalerei, dass man selbst in den der Landschaft eingefügten Bauwerken den wichtigsten Faktor des Landschaftsbildes erblicken wollte.[1] «Der Anblick des Menschen, seiner Werke, seiner Spuren ist jedenfalls das ausgiebigste und wirksamste Mittel, im Gebiete der Sichtbarkeit ästhetisch bedeutsame Gefühle zu wecken, und der Landschaftsmaler wird selten ganz ohne Zuziehung desselben auszukommen wissen.»

Der Reiz, den der über das Dach des Häuschens aufsteigende Rauch oder der aus dem Fenster blinkende Lichtschein dem Eindruck der Landschaft hinzufügen, lässt uns manchmal die Verlassenheit der Menschen nur um so lebhafter empfinden, aber er erscheint doch nur als ein einzelner und noch dazu untergeordneter Theil eines landschaftlichen Eindruckes, der erst durch ein Zu-

---

[1] G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. 1. Th. Leipzig 1876 S. 135 f.

sammenwirken mit anderen Faktoren, den einfachen abstrakten Formen: Farben, Tönen, Linien, Flächen u. s. w. sich zusammensetzt.

Erschöpft sich das Wesen des Landschaftsbildes aber darin, die Dinge genau so zu malen, «wie man sie sieht»?

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass Helmholtz im Rechte ist, wenn er darauf hinweist, dass die Malerfarben auch nicht entfernt über dieselbe ungeheure Weite der Intensitätsunterschiede verfügen, die in den Farben der Natur vorhanden ist, aber warum hat er zwei moderne Werke mit einander verglichen? Warum hat er nicht die moderne Landschaft, welche die Sonnengluth des Südens schildert, einer Landschaft von Ruisdael gegenübergestellt?

Es würde sich dann ergeben haben, dass zwar das blendende Strahlen der Sonne von den Malern nicht zu erreichen ist, wenn wir auch die Farbe sich im Licht auflösen lassen, dass aber die alten Meister über einen grösseren künstlerischen Geist verfügten und sich weit mehr in die Genauigkeit der Beobachtung vertieften, dass es nicht immer richtig ist, nur im Angesichte des Naturvorbildes zu malen, den unmittelbaren Eindruck an Ort und Stelle genau wiederzugeben, dass Schulung des Auges, Gedächtniss, Kenntniss der unterlaufenden Täuschungen kostbarer sind, als die schnellste und peinlichste Wiedergabe des im Augenblicke Empfundenen.

Die alten Meister ahnten aber auch in der Natur eine der unsrigen verwandte Seele. Daher die unläugbare Symbolik der Farbe, ihre geistige Bedeutung, ihr Eindruck auf Stimmung und Em-

pfindung. Daher auch die Symbolik der abstrakten Körperformen in den Werken der älteren Landschaften.

Es hat uns hier nicht weiter zu beschäftigen, dass auch die Farben durch bewegende Kräfte belebt erscheinen können; für die Erklärung des Wesens der Landschaftsmalerei erscheinen die Linienverhältnisse der Landschaft von grösster Bedeutung.

In unsrer senkrechten Stellung zur Erde und in der horizontalen Anlage unsrer Augen liegt es, dass die senkrechte und wagrechte Richtung, als Grundrichtungen aller anderen uns angeboren sind. Wir verstehen alle anderen, beurtheilen und messen sie erst im Verhältniss zur wagrechten und senkrechten. Enthält ein Bild diese zwei Hauptrichtungen, z. B. einen senkrechten Baum, einen horizontalen Wasserspiegel, so haben wir ohne Zweifel das beruhigende Gefühl eines klaren räumlichen Verhältnisses zur Bilderscheinung.[1]

F. Th. Vischer[2] sagte in dieser Beziehung schon: «Das Senkrechte erhebt, das Wagrechte erweitert, das Geschwungene bewegt lebhafter als das Gerade, gemahnt an Ausbiegung und Einlenkung des inneren Lebens von und zu gegebenen Punkten und Gesetzen.»

Ich habe schon auf Seite 181 darauf hingewiesen, wie das Auge des Malers oft förmlich wollüstig z. B. von einer runden Baummasse nach einer geradlinig sich anschliessenden Architektur zieht, die wieder in kleinen Partien etwa

---

[1] Vgl. Adolf Hildebrand, Das Problem in der Form. II. Auflage. 1898. S. übrigens auch Rob. Vischer, Ueber das optische Formgefühl S. 8.

[2] Kritische Gänge. V. S. 145.

einer Ferne zuläuft, die Contraste von geschwungenen zu geraden Linien erzeugend.

So wenig wir also von einer Landschaft fordern können, dass in ihrem Bau die horizontalen und vertikalen Linien überwiegen, weil diese dem allgemeinen Richtungsverhältniss unsres Körpers entsprechen, so sehr ist daran festzuhalten, dass die verschiedenen geometrischen Verhältnisse den einer menschlichen Stimmung entsprechenden Ausdruck im Linienbau der Landschaft mitbewirken.

Eine ruhig feierliche Landschaft von Claude Lorrain und eine wild bewegte von Salvator Rosa stellen in Bezug auf Linienverhältnisse Extreme dar, zwischen denen es viele Uebergänge gibt. Auf jener überwiegen die senkrechten und wagerechten, auf dieser die schrägen Linien.[1]

In dieser Richtung theilte bereits das Cinquecento den Landschaftslinien eine formale Wirkungsrolle zu. Schon hier wird die bedeutende Steigerung des Bewegungseindruckes durch das Aufwärtsdringen der landschaftlichen Linien bewirkt, wie wir dies z. B. bei dem heil. Hieronymus Tizians in der Brera, der an einer steilen waldigen Berghalde seiner Ascese obliegt, erkennen können.

An Tizian erinnert in dieser Art manchmal die Landschaft auf den Reiterbildnissen Velasquez, in der sich der Vordergrund nach der Tiefe in mehreren parallelen Profilen fortsetzt. Es sind in diesen landschaftlichen Hintergründen immer Diagonalen, nah und fern abwärts strebende Linien, welche die Axe der Figur, die Bewegungslinie des Rosses durchkreuzen.[2]

---

[1] Vgl. Conrad Lange im «Litterar. Centralblatt» 1894. Sp. 732.

[2] Vgl. Carl Justi, Diego Velasquez. 2. Bd. S. 11.

Ueber die bewegten, streitenden Linien lässt Velasquez als obwaltendes Element unbedingter Ruhe den hohen Himmel mit seinen horizontalen Wolkenschichten treten.

Ein besonderer Reiz ruht in dem Landschaftsbilde, wenn eine grosse senkrechte Linie die Masse der wagrechten durchschneidet, wenn sie das Bild dadurch in zwei gleiche oder ungleiche Hälfte theilt. Ein solcher Fall liegt z. B. auf dem Carracci-Bilde (Seite 105) vor.

Die Nüchternheit der horizontalen Fläche des Wassers sehen wir dagegen bei andern Meistern aufgehoben und aufgewogen durch das Spiel von Luft und Licht in den Wolken: durch Bogenbildungen, durch concentrische Anordnung der Schäfchen- oder Federwolken und dgl.

Die Linienverhältnisse, der Wechsel des Auf- und Absteigens in den älteren Werken wirken also mit, das Wesen der Landschaft, und damit ihren symbolischen Charakter, zu erklären. Die Farben stützen nur die Form und unterstützen nur die Wirkung der Linien.

Im Werdeprozess eines Landschaftsbildes kann freilich nur die äussere Form der Dinge dargestellt werden; die Tiefenerstreckung ist blosser Schein. Die Gegenstände des Gemäldes sind nur flächenhaft vorhanden.

Aber in die architektonische Anordnung der Bildfläche, in die Linienrhythmen, wird der gute von Ideen beherrschte Landschafter, ohne es zu wollen, einen Symbolbegriff hineintragen.

Bei ihm ist es auch nicht allein die «Minute» in der Natur, nicht allein die Möglichkeit, den Gedankengang des Werkes genau zu verfolgen, sondern

besonders die konkrete, realistische Darstellungsweise, durch die jedem Baum, jeder Pflanze gewissermassen individuelle Berechtigung verliehen wird. Diese Bäume, Felsen und Wolken sind belebte Wesen, die athmen und fühlen, die ihre Wahrheit und Lebensnothwendigkeit in sich selbst tragen. Ein solcher Landschafter malt nie einen Baum, einen Felsen, sondern stets sieht uns bei ihm der Baum, der Fels entgegen: ein Ding, das gerade durch sein scheinbares Aufsichselbstgesetztsein typisch wird. Darin ruht das Geheimniss des Realismus. Ein wahrhaft künstlerisches Leben kann sich nicht abgeblasst und durch die Abstraction zum Schemen ausgesogen zeigen: es greift keck und entschieden ins Ganze hinein, reisst ein Stück heraus, formt und modelliert es dreist und wird sich der neuen Regel, die es gefunden, erst am Gefundenen selbst bewusst. Die Anwendung existiert vor der Regel, wie die Welt vor allen Cosmogonien.

So schaffen alle wahrhaft grossen Künstler, so schafft auch Böcklin. Die Kritik freilich macht es sich leicht, wenn sie sogenannte unwahrscheinliche Gestalten für unwahr hält, weil sie nicht Schlösser sind, für die alle Welt den Schlüssel in der Tasche trägt. —

Wie Alles in der Natur in tausend Formen aufblüht, dann zerfällt und die Stoffe wieder abgibt zu anderem Leben, wie aus vielen kleinen Vorgängen dieser Art die grossen Naturbildungen und Ereignisse sich gebären, so ringen auch in der Kunst gewisse Erscheinungen und bauen sich zusammen zu grossen Thaten in glücklichen Zeitperioden, daher das Blühen und Wuchern man-

nigfacher Bestrebungen, die selbständig ein Leben beanspruchen, wenigstens für eine gewisse Zeit. Und wie eine Pflanze oft die andere bedrückt, ihr Boden und Luft entzieht, so befehden sich auch häufig die verschiedenen Richtungen, die je nach der Strömung der Zeit ihr Haupt erheben. Doch sie weichen Alle mit dem Eintreten des grösseren Ereignisses: wenn aus vielen kleinen Leben und viel verzweigten Vorgängen das Grössere zu entstehen beginnt, wenn eine wahre Schöpfungszeit sich ankündigt. Dann werfen die geistigen Vulkane, wie in der Natur die feuerspeienden Berge, neue Massen auf und bedecken das kleine Geröll um sich herum, das sich aus Muschelmassen und Staubkörnern mit der Zeit aufgebaut hat, und ihr Feuer leuchtet weit hin über Thäler und Landstriche! Und ist der Vulkan erloschen, so setzen sich neue Elemente in seinen Krater, an seine Hänge, und neues kleines Leben keimt um ihn, bis in grosser Masse das Grün des mächtigen Waldes die Lavagegend bedeckt und also wieder ein neues grosses Ganzes bildet. So ähnlich theilt und sammelt sich die Kraft der Kunst in den Zeitläuften; nur ist die Natur so einfach in ihren Wandlungen, die Menschen aber schleppen so häufig ihre Vorurtheile aus einer Periode zur andern und erkennen nicht, dass Alles meist nur aus Theilvorgängen besteht und dass die Stunden der grossen That nur gar selten nahen, dass ein freies Auge hieher gehört, objektiv und klar, um aus den Einzelvorgängen das Ganze vieler Jahrhunderte zu erkennen.

REGISTER.

Reviewed Litzbl 1898; 1734